ȘTIINȚA PENTRU TOȚI

110

STROE MARCUS

Imaginația

Știința pentru toți

Cunoștințe despre om și societate

COLECȚIA „ȘTIINȚA PENTRU TOȚI"
apare sub egida
CONSILIULUI NAȚIONAL
AL
FRONTULUI DEMOCRAȚIEI ȘI UNITĂȚII SOCIALISTE

STROE MARCUS

Imaginația

EDITURA ȘTIINȚIFICĂ ȘI ENCICLOPEDICĂ
București – 1980

Coperta colecției: EUGEN KERRY

INTRODUCERE

De veacuri, omul s-a avîntat plin de curaj în „marea acțiune", deloc lipsită de riscuri, a cunoașterii infinitului. Și tot de veacuri, semenii săi, din dorința de a-l cunoaște și a se cunoaște, cercetează neobosiți conținutul și mecanismul acestei acțiuni.

Vizionar din fire, omul se folosește, cu bună știință, de acea însușire specială pe care o numim IMAGINAȚIE pentru a perfora și a descoperi adîncurile infinitului. Această calitate, specific umană, intens folosită și cultivată de om pentru a sparge barierele care-i limitează cunoașterea, creează premisele magnificei prefigurări a unei realități posibile și rîvnite.

Adaptarea, ca modalitate de realizare a unui echilibru dintre om și mediul său înconjurător aflat în permanență schimbare, își dezvăluie, prin mijlocirea imaginației, noi fațete. Individul nu se poate rezuma numai la o echilibrare retroactivă, care se produce, de obicei după modificarea condițiilor de mediu, ci apelează, prin intermediul imaginației, la un proces de prefigurare, de anticipare a acestor modificări. Este vorba, în fond, de un mod particular de adaptare la o realitate prezumată, dar posibilă, în care omul se transpune imaginativ și, în virtutea motivației implicate, acționează pentru a primi confirmarea practicii. Așadar, procesul imaginativ implică nevoia permanentă de înnoire, de căutare, de activare anticipativă în scopul

găsirii unor mijloace mereu perfectibile în dependență de condițiile ce i le oferă mediul și propriul nivel de dezvoltare psihică.

Implicarea de ordin spiritual sau practic în viitor face ca omul să-și poată dezvălui calități deosebite între care curajul, altruismul, inteligența sau talentul, sprijinite, nu arareori, pe un proces de maximă angajare. Și dacă „imaginația omului" vizează un scop și comportă etape de finalizare la capătul cărora reculul practicii îi poate oferi marile satisfacții, „imaginația omenirii" se păstrează într-o continuă efervescență creatoare, care nu-și va împlini niciodată obiectivul-limită. Omenirea trăiește în prezent această consumptivă operă de creație pe toate planurile. Societatea modernă se caracterizează prin spirit novator, dar numai societatea socialistă este aceea care, prin umanismul ce îi este propriu, militează pentru o creație eminamente în beneficiul oamenilor.

Orientarea materialist-dialectică și experimentală a psihologiei științifice creează premisa indispensabilă a unei analize și a unei interpretări adecvate a imaginației ca fenomen subiectiv, propriu individualității umane, dar profund ancorat în realitate, fiind condiționat obiectiv și condiționînd la rîndul lui un produs obiectiv cu o anumită valoare socială. Această orientare face posibilă situarea procesului imaginativ între însușirile principale, proprii unei personalități complexe cu o viziune prospectivă asupra societății. „Nu se poate să fii revoluționar, să fii comunist — arată tovarășul Nicolae Ceaușescu — fără a avea și imaginație, fără a-ți înfățișa cum va arăta ziua de mîine, fără a visa la fericirea poporului, a națiunii"[1]. Acest proces

[1] NICOLAE CEAUȘESCU, *Cuvîntare ținută cu prilejul sărbătoririi aniversării a 60 de ani de viață și peste 45 de ani de activitate revoluționară* — 1978.

imaginativ trebuie să se bazeze pe realitate, „pe studierea cerințelor dezvoltării economico-sociale"[2]. Numai o astfel de imaginație capătă valoare adaptativă pentru individ, devenind totodată mijloc de propulsare spre noi și profunde realizări în toate domeniile vieții sociale.

Dintr-o astfel de perspectivă trebuie avut în vedere nu numai procesul de adîncire a cunoașterii fenomenului imaginativ, ci și posibilitatea formării și ameliorării lui. Imaginația omului, la fel ca și alte procese psihice, se află într-un continuu demers de perfecționare și educație. De aceea, privilegiul pe care-l dobîndește psihologia științifică, de a cerceta și referi asupra unui asemenea subiect, se cere a fi ridicat la rang de înaltă misiune socială.

Studiul imaginației oferă, retrospectiv, o amplă confruntare de idei în istoria psihologiei, incitînd și astăzi preocupările oamenilor de știință și nu numai ale acestora.

Interesul pentru definirea conceptului, pentru a nu mai adăuga încercările repetate de descifrare a mecanismului psihologic propriu apariției și desfășurării actului imaginativ, a suscitat puncte de vedere dintre cele mai diferite de-a lungul veacurilor. Astfel, încă Aristotel, definind conceptul de fantezie tinde să-l asimileze cu actul reprezentării; continuînd peste secole, Malebranche definește plastic imaginația „la folle du logis" (în traducere exactă — nebuna casei), pentru ca mai apoi, primii experimentaliști să asimileze acest proces cu facultatea de „prezentare vie" a obiectelor, sau cu facultatea de a inventa, ori de a concepe (Wundt). În continuare, Th. Ribot, autor al uneia dintre primele

---

[2] NICOLAE CEAUȘESCU, *Cuvîntare ținută cu prilejul acordării titlului de Doctor în științe politice și titlului de Doctor în economie* — **1978.**

monografii asupra imaginaţiei, încearcă să desprindă acest proces de actul cunoaşterii, iar H. Piéron, în prestigiosul vocabular de psihologie defineşte imaginaţia ca un proces al gîndirii, constînd din evocarea unor imagini memorate (imaginaţia reproductivă) sau din construirea unor imagini noi (imaginaţie creatoare). Am amintit doar o infimă parte din referirile cu privire la conceptul imaginaţiei, pentru a ilustra preocuparea autorilor care au abordat această problemă, de a adăuga nuanţe şi atribute noi acestui proces psihic atît de complex.

Dificultatea analizei pare a fi mărită şi datorită variatei terminologii utilizate. Se folosesc uneori termenii de fantezie, imaginaţie, invenţie, descoperire şi chiar creaţie, cărora li se acordă acelaşi înţeles, insistîndu-se mai mult pe aspectele care le apropie decît pe cele care le diferenţiază.

Desigur, însă, că punctul de maximă dificultate l-au constituit încercările de elucidare a unor factori de conţinut implicaţi în conduita imaginativă. Obiectul controversei asupra procesului imaginativ l-a reprezentat, la un moment dat, determinarea nivelului psihic la care acesta poate fi surprins. În această ordine de idei, unii autori apreciau că imaginaţia constituie un proces psihic specific uman, o însuşire fundamentală apărută la cel mai înalt nivel de organizare psihică, fiind un atribut caracteristic al speciei umane, în vreme ce o altă categorie de autori susţineau prezenţa acestui fenomen şi la alte niveluri psihice, inferioare omului. S-a scris foarte mult în legătură cu nivelurile de conştiinţă proprii manifestării fenomenului imaginativ, socotindu-se inspiraţia ca o componentă a imaginaţiei, caracterizată ca o conduită neconştientizată, spre deosebire de alte momente ale manifestării imaginaţiei creatoare, care angajează direct activitatea conştientă. În sfîrşit, mai multe puncte de vedere s-au înregistrat

privitor la conținutul sau forma procesului imaginativ, acesta fiind considerat, fie ca o restructurare de imagini proprie creației în artă, fie ca o restructurare de concepte proprie creației științifice.

Ceea ce ni se pare important de semnalat este faptul că se acceptă în prezent o definiție operațională, potrivit căreia imaginația poate fi considerată acel proces psihic apt să creeze imagini sau idei noi, pe baza percepțiilor, reprezentărilor sau ideilor anterioare, produse ideale care pot fi valorificate în produse materiale originale și de o anumită valoare socială sau individuală. Dincolo de faptul că se consideră apariția și dezvoltarea imaginației la om în strînsă dependență de activitate, permițînd anticiparea acțiunilor umane și a efectelor acestor acțiuni, dincolo de bogatele precizări aduse pe cale experimentală asupra mecanismului psihologic al manifestării actului imaginativ, precizări care au îmbogățit teoria și practica psihologică, deci, dincolo de o serie întreagă de acumulări care au permis răspunsuri științifice cît mai apropiate de adevăr, studiul imaginației oferă încă un cîmp vast de cercetare. Acest fapt ne-a condus către strategia analizei procesului imaginativ, prin coroborarea izvoarelor bibliografice cu rezultatele propriilor investigații, semnalînd, în același timp, căile deschise de cercetare pentru care nu avem în prezent decît cel mult un punct de vedere ipotetic. Nădăjduim ca această cale de analiză, pentru care am optat în redactarea acestei lucrări, să se bucure de un sporit interes din partea cititorului.

1. IMAGINAŢIA CA PROCES DE REFLECTARE ANTICIPATIVĂ

Cînd vorbim despre imaginaţie avem în vedere, în fond, un proces de *restructurare* a unor imagini şi idei acumulate în baza unei experienţe cognitive dobîndită anterior, avînd ca efect un produs nou. În definiţia pe care Paul Popescu-Neveanu o dă imaginaţiei se inserează principalele caracteristici ale acestui proces între care activităţile de „prelucrare, reconstrucţie, transformare a datelor experienţei în vederea reflectării necunoscutului, viitorului, posibilului sau dezirabilului prin noi imagini sau proiecte"[3]. Imaginea nou realizată, ideea rezultată ca şi valorificarea acestora într-un produs material constituie expresia unui proces de anticipare prin raportare la experienţa cognitivă a individului care le-a produs, sau la experienţa socială. Acest proces de prefigurare mintală a unei realităţi posibile, fie ea ştiinţifică, tehnică sau artistică, tinde să împingă cunoaşterea umană cu un pas înainte, exprimînd efortul omului de a cuceri existenţa infinită. Imaginaţia este, aşadar, un proces de cunoaştere anticipativ, un mod de reflectare prezumptiv, probabilistic al unei

[3] PAUL POPESCU-NEVEANU, *Curs de psihologie generală*, vol. II, Universitatea Bucureşti, 1977 (Procesele imaginative), p. 359.

realităţi posibile. Valoarea produsului imaginat depinde de măsura în care realitatea prezumată devine un bun social confirmat de practică. Altfel spus, imaginaţia ca proces de reflectare anticipativă devine condiţia scrutării viitorului, iar conţinutul investit poate fi măsurat prin intermediul practicii sociale.

Considerarea imaginaţiei ca proces de cunoaştere a întîmpinat, în istoria psihologiei, unele opoziţii. Th. Ribot[4], psihologul care a avut o contribuţie remarcabilă în studierea fenomenului imaginaţiei, a încercat să separe interpretarea cunoaşterii de imaginaţie. Autorul pune accentul pe funcţia subiectivă a procesului imaginativ, considerînd că lumea imaginaţiei este strict individuală, opusă lumii cunoaşterii (a inteligenţei în sens restrîns) care este lumea tuturor oamenilor. Pentru imaginaţia creatoare lumea internă e reglatoare, în vreme ce pentru cunoaştere lumea externă e reglatoare. Definind rolul imaginaţiei drept capacitate de invenţie şi nu de cunoaştere, autorul citat relevă funcţia compensatorie a imaginaţiei, considerînd că acolo unde spiritul uman nu poate constata sau explica, inventă, preferînd un simulacru de cunoaştere decît absenţa-i totală. Cu toate acestea, Th. Ribot nu poate izola procesul imaginativ de alte procese cognitive, iar atunci cînd analizează imaginaţia din perspectiva factorilor intelectivi o consideră ca pe o facultate de a gîndi prin analogie, fiind supusă la două operaţii fundamentale: descrierea sau abstractizarea şi asocierea.

În concepţia lui Th. Ribot apare o exagerare subiectivistă a rolului factorului intern în actul imaginativ, ca şi tendinţa izolării acestuia de realitate. Este un fapt cert că în cazul imaginaţiei, într-o mai mare măsură decît în cazul altor procese psihice de cunoaştere, con-

[4] TH. RIBOT, *Essai sur l'imagination créatrice*, Paris, Alcan, 1905, p. 6–24.

diţia subiectivă capătă o pondere însemnată, aceasta nu creează, însă, nicidecum premisa izolării de realitate. Orice fenomen psihic este subiectiv, dar, prin aceasta, nu-şi pierde conţinutul său reflectoriu şi nu se izolează de izvorul său obiectiv. O imaginaţie creatoare, sprijinită pe condiţiile concrete pe care le oferă realitatea, eliberează eficient individul de limitele cunoaşterii prezentului, nu printr-o distanţare absolută, ci prin intenţia de cunoaştere anticipativă, de prefigurare a unei realităţi posibile, obiective „... Pentru a înlătura subiectivismul şi a afirma subiectivitatea în adevăratul ei sens, trebuie, în primul rînd, să înlăturăm izolarea psihicului, a conştiinţei de lume, de realitatea materială"[5]. Această observaţie, aparţinînd lui S. L. Rubinstein, capătă deplină valabilitate şi în cazul imaginaţiei, care poate să devină sterilă atunci cînd se depărtează de realitate, ignorînd-o. Există, după cum se ştie, şi o visare desprinsă de realitate, o visare pentru visare, dar aceasta nu constituie, de obicei, nimic mai mult decît un simplu antrenament psihologic. În astfel de cazuri se pierde din vedere tocmai condiţia generală care antrenează imaginaţia şi anume nevoia specific umană, explicită sau implicită, de a duce mai departe cunoaşterea. Adevărata visare este aceea care, sprijinindu-se pe datele experienţei dobîndite în contactul direct cu realitatea, formulează ipoteze noi, realizabile. Aceasta este imaginaţia conştientă, premeditată care apropie individul de infinitul cunoaşterii, îl adaptează anticipativ la realităţile viitoare şi are şansa de a primi un recul favorabil din partea practicii sociale. Fireşte, nu este exclusă, nici în acest caz, eroarea. Există destule ipoteze infirmate. Explicaţia unui asemenea eşec o găsim, fie în pierderea din vedere a tuturor condiţii-

---

[5] S. L. RUBINSTEIN, *Existenţă şi conştiinţă*, Bucureşti, Ed. ştiinţifică, 1960, p. 85.

lor posibile pe care realitatea le poate oferi, fie în formularea greşită, din punct de vedere logic, a ipotezei lansate, fie în intervenţia unor condiţii noi, greu previzibile. Ipoteza, ca şi orice produs imaginat, conţine în sine şi o doză de imprevizibil, altfel n-am mai putea vorbi de anticipare, iar prefigurarea inventivă şi-ar pierde din originalitate. Aceasta face ca în reflectarea anticipativ-imaginativă, de fapt în activitatea creatoare, să intervină şi un anume risc, pe care omul şi-l asumă, motivat de credinţa pe care o are în produsul imaginat şi de nevoia permanentă de cunoaştere.

Funcţia cognitiv-anticipativă a imaginaţiei se manifestă şi în tendinţa specific umană de cunoaştere a liniilor de perspectivă individuale şi sociale. Această cunoaştere anticipativă cu toată posibilitatea pe care o conţine permite declanşarea unei motivaţii psihologice aptă să susţină efortul în vederea atingerii nivelului de aspiraţie propus. Este cunoscut, de altfel, că implicatul motivaţional al nivelului de aspiraţie este organic încadrat în procesul de anticipare a scopului. Cu alte cuvinte, nivelul de aspiraţie exprimă, într-o modalitate particulară, raportul dintre succesul real şi cel scontat, măsura în care imaginaţia prin prefigurarea nivelului unui barem prezumat răspunde posibilităţii reale de manifestare a acestuia. Perioada adolescenţei, pentru a nu ne referi decît la un singur exemplu, îl pune pe tînăr în condiţia de a-şi alege modele de proiectare a propriilor aspiraţii. Aceste modele el le găseşte în realitatea socială, în rîndul creatorilor de bunuri materiale şi spirituale din ţara noastră, precum şi în opere literare şi artistice la care tineretul nostru are acces nelimitat. Acest proces continuu de căutare şi descoperire a modelelor de viaţă se însoţeşte necondiţionat de prezenţa imaginaţiei şi favorizează îmbogăţirea acestui proces. În tendinţa de cunoaştere a liniilor de perspectivă se

verifică funcţia cognitiv-anticipativă a imaginaţiei manifestată la intersecţia dintre condiţionarea obiectivă şi cea subiectivă a reflectării individuale.

Imaginaţia, ca însuşire aparte a personalităţii umane, este o verigă dintr-o structură internă complexă, aflată în interacţiune cu toate procesele de cunoaştere şi afective, într-o unitate dialectică a vieţii psihice. În această ordine de idei, J. Bernis observă că imaginarul nu este numai imagine ci relaţia acesteia cu sensibilitatea noastră prin emoţie, cu intelectul nostru prin semnificaţie. „Originalitatea funcţiei imaginative — relevă autorul — constă în fuziunea dintre spirit şi sentiment, implicînd colaborarea psihismului în totalitatea sa"[6]. Procesul imaginativ, ca formă de cunoaştere anticipată a realităţii, păstrează relaţia cea mai directă cu celelalte procese psihice cognitive, delimitîndu-se, însă, de acestea prin specificitatea perspectivei spaţio-temporală şi a mecanismului psihologic propriu.

Dacă percepţia surprinde preponderent aspectul fenomenal al realităţii, iar gîndirea transcende în esenţa acesteia, constituind trepte ale cunoaşterii aflate în interacţiune, imaginaţia realizează un pas mai mare către viitor, către forme şi esenţe nereflectate de cunoaşterea prezentă, forme şi esenţe prezumate care-şi aşteaptă confirmarea practicii pentru a deveni adevăruri relevante. Aşadar, dintr-o perspectivă spaţială, actul imaginativ implică mecanismul de restructurare a întregii experienţe cognitive, individuale şi sociale, conceptuale şi imagistice, ca un mod original de reflectare umană, iar dintr-o perspectivă temporală, imaginaţia, spre deosebire de memorie, care reflectă trecutul, de procesele senzoriale şi într-o anumită măsură de gîndire, care reflectă prezentul, vizează prezumptiv viitorul. Chiar şi

---

[6] J. BERNIS, *L'imagination*, Paris, P.U.F., 1961, p. 45.

imaginaţia reproductivă, ca un proces de reconstituire a unor imagini după descriere, constituie o reflectare anticipată în raport cu experienţa de cunoaştere a individului, prefigurînd imagini pe care nu le-a cunoscut direct niciodată, deşi ele au îmbogăţit de mult experienţa socială. Cît priveşte imaginaţia creativă, aceasta presupune elaborarea de imagini şi idei originale în raport cu experienţa cognitivă a umanităţii, exprimă cel mai direct şi mai exact caracterul anticipativ şi inedit al reflectării.

Ni se pare important să subliniem faptul că în urmărirea fenomenului imaginativ trebuie să ţinem seama de interacţiunea dialectică dintre perspectiva spaţială şi cea temporală. Imaginaţia nu înseamnă numai prospectare, adică reflectare anticipativă, tot aşa cum nu înseamnă numai restructurarea creatoare. Imaginaţia presupune relaţia dintre cele două perspective, implicîndu-se atît în proiecţie cît şi în creaţie, condiţionînd atît efecte probabilistice cît şi produse originale. De altfel, ţinînd seama de cele prezentate, nici nu credem a fi posibilă prefigurarea cognitivă în afara originalităţii, în condiţiile producerii unui efect de o anumită valoare socială. Nivelul de originalitate al produsului anticipat poate fi diferit în raport cu experienţa şi utilitatea socială, dar predictibilitatea imaginativă, spre deosebire de cea strict analogică, atrage după sine condiţii şi forme noi de manifestare. În acest context putem vorbi de imaginaţie ştiinţifică, tehnică, artistică etc. *Reflectarea anticipativă, proprie imaginaţiei, trebuie deci înţeleasă ca un proces de prefigurare a unei soluţii posibile şi originale, în raport cu experienţa socială şi individuală.*

Delimitarea conţinutului şi mecanismului psihologic al procesului imaginativ ne ajută să înţelegem, într-o mai mare măsură, relaţia pe care o presupune acesta cu

alte procese psihice. Ph. Malrieu[7], criticînd concepţia lui Th. Ribot pentru că nu a situat imaginaţia în ansamblul conduitelor, ca şi pe a lui S. Freud pentru că nu a sesizat că imaginarul ar putea fi altceva decît o întoarcere în trecut, relevă faptul că imaginaţia se află într-un raport direct atît cu cunoaşterea prin mecanismele reprezentării, analogiei, metaforei şi comparaţiei, cît şi cu acţiunea prin plasarea omului în contextul căutărilor, ca expresie a unei funcţii simpatetice, ca o dorinţă de a ieşi din comportarea stereotipă, ca o primă încercare de repersonalizare în planul cunoaşterii. J. Bernis consideră imaginaţia ca pe un aspect al inteligenţei legat de înţelegere. Autorul constată că „în timp ce la majoritatea psihologilor, de la Ribot la Delacroix, imaginea este considerată ca o ilustrare fragmentară şi accidentală a activităţii de gîndire, un fel de producţie parazitară care ar putea să dispară fără pierdere reală pentru cunoaştere, ca o detentă a spiritului ce se abandonează în fantezia sa, se pare că funcţia pe care noi o vedem nu numai în invenţie, ci în formularea de idei şi de judecăţi nu are un rol episodic"[8]. Imaginaţia, conform punctului de vedere al lui J. Bernis, este dinamică, este sursă de îmbogăţire a gîndirii, avînd un dinamism evocator. Autorul defineşte gîndirea ca pe o previziune imaginată. Pe un punct de vedere asemănător se situează şi J. P. Sartre[9], care consideră imaginaţia ca fiind un act de gîndire, o veritabilă spontaneitate creatoare. În sfîrşit, A. F. Osborn consideră că „imaginaţia creatoare constituie un mijloc de bază în vederea dobîndirii de cunoştinţe, fiind ştiut că în ceea ce priveşte cunoaşterea, aceasta

---

[7] PH. MALRIEU, *La construction de l'imaginaire*, Bruxelles, Charle Dessart, 1967, 246 p.

[8] J. BERNIS, *op. cit.*, p. 89.

[9] J. P. SARTRE, *L'imagination*, Paris, P.U.F., 1963.

devine mai utilizabilă cînd, grație imaginației, este sintetizată și lărgită într-o manieră dinamică"[10]. Apare, așadar, din ce în ce mai expres formulată preocuparea pentru lărgirea sferei de înțelegere a mecanismului imaginativ, acceptat nu numai ca restructurare de imagini, dar și ca restructurare de concepte, nu numai ca o conduită intuitivă, dar și ca o conduită abstractivă. Astfel se poate explica de ce mulți autori contemporani inserează în tratatele de psihologie generală capitolul privitor la imaginație după toate procesele psihice de cunoaștere, ca un corolar al capacității cognitive cu care este înzestrat omul, ca un nivel complex de reflectare propriu creației științifice sau artistice.

Unitatea vieții psihice implică imaginația, cu tot cortegiul de caracteristici ce o definesc, într-o relație dialectică cu celelalte procese de cunoaștere, afective și motivaționale, permițînd manifestarea unei conduite funcționale specifice. Într-un asemenea context psihologic imaginația își trage seva din sistem și întregește, la rîndu-i, sistemul, îmbogățindu-i potențialitatea reflectorie. Referindu-se la relația dintre imaginație și alte procese și însușiri psihice ale persoanei, A. Chircev face următoarele precizări utile: „Reprezentările și memoria îi furnizează materialul necesar de construcție — faptele reprezintă elementele constitutive ale ideilor. Operațiile gîndirii mențin imaginația în limitele posibilului. Trăirile emoționale, năzuințele și aspirațiile constituie factorul ei motivațional — sursa ce întreține și impulsionează căutări mereu noi"[11]. La rîndul ei, imaginația prin produsul ideal elaborat deschide larg porțile cunoașterii, maximalizînd interesul pentru acțiuni nebănuite și neîncercate anterior.

[10] A. F. OSBORN, *L'imagination constructive*, Paris, Dunod, Ed. II, 1965, p. XIII.

[11] A. CHIRCEV, *Imaginația*, în Psihologie generală (red. Al. Roșca), București, Edit. didactică și pedagogică, 1976, p. 350.

Integrată organic în structura personalității, imaginația, ca formă de reflectare anticipativă a realității, ca proces de restructurare a informației stocate în experiența individuală, ca modalitate de elaborare a unor produse cu niveluri diferite de originalitate, devine o însușire psihică, specific umană, prin care individul se adaptează la condiții posibile. Din această perspectivă se întrevede mai exact rolul pe care-l capătă imaginația în conduita adaptativă a omului, reprezentînd, după expresia lui Louis Armand, „atributul fundamental al speciei umane... ca sursă de ameliorare a condițiilor noastre de viață“[12].

[12] LOUIS ARMAND, Prefață la lucrarea lui A. F. Osborn „L'imagination constructive", Dunod, Paris, 1965, p. VII.

2. IMAGINAŢIA ŞI ADAPTAREA

În multe dintre definiţiile în circulaţie apare clar formulată ideea că imaginaţia reprezintă o modalitate de adaptare. Ne vom referi doar la cîteva dintre acestea, cu scopul de a lărgi contextul informaţional pe care vom încerca să ne sprijinim propriul punct de vedere. J. Dewey[13] afirmă că imaginaţia reală nu se interesează de ireal, funcţia sa nu constă în orientarea către fantezia pură şi ideal, ci serveşte la extinderea şi completarea realului. Prin această precizare autorul stabileşte implicit şi funcţia adaptativă a imaginaţiei. Bazată pe o activitate conştientă, imaginaţia formulează soluţii noi în scopul integrării individuale în contexte noi sau, aşa cum remarcă W. E. Vinacke[14], fantezia devine imaginaţie în clipa în care primeşte atributele de activitate controlată în rezolvarea de probleme. Există şi o serie de autori care fac referiri exprese la funcţia de adaptare a imaginaţiei. Ph. Malrieu[15] consideră imaginaţia ca pe o activitate de adaptare. La

[13] J. DEWEY, *Psychology*, New York, 1887, p. 37.
[14] Cf. R. J. SHAPIRO, *Creative research scientists*, Psychologia Africana Monograph Supplement, nr. 4, 1968, Transval, Johannesburg, p. 156.
[15] PH. MALRIEU, *op. cit.*

rîndul său, G. Simondon[16] apreciază că imaginea ca intermediar între subiect și obiect joacă un rol adaptativ. Același autor, punînd în relație procesul imaginativ cu actul invenției, îl definește pe ultimul drept o schimbare de organizare a sistemului de imagini, o renaștere a ciclului de imagini, permițînd să se abordeze mediul cu noi anticipări, de unde extragem adaptări care nu erau posibile pe baza unor anticipări primitive. În aceeași ordine de idei, J. Bernis[17] consideră că invenția adaptează individul la condiții noi, examinează schimbarea survenită într-o situație dată și încearcă mijlocul de a o conforma la conduita umană. Preocupat mai mult de acest aspect al problemei, autorul citat formulează nouă trăsături adaptative ale imaginației și anume: ca o compensare în raport cu unele instincte și tendințe ce nu se pot realiza în viață; ca un refuz de comunicare la autist — visătorul închis; ca o iluzie a dorințelor zadarnice provenite din emoții nesatisfăcute; ca o invenție morală sau ca sentimentul de eliberare care-l detașează pe individ de reținerile cu caracter social; ca o intenție sau un proiect pentru artist, ce presupune ieșirea lui din propria inspirație, impunînd o operă în curs de realizare; ca arta posibilului care pune la încercare pe fiecare individ spre a-și valoriza capacitățile; ca o condiție a succesului; ca epurarea pasiunilor prin mijlocirea artei; ca o sursă de bunătate, de altruism prin empatie; ca funcție în formarea personalității. În sfîrșit, R. J. Shapiro[18] observă că recurgerea la fantezie servește la două funcții adaptative: ca activitate compensatorie, folosind drept exemplu copilul singuratic care recurge la self dialog, ca și indivizii

[16] G. SIMONDON, *L'imagination et l'invention*, Bull. de psychol., 245, XIX, 2–5, 1965.
[17] J. BERNIS, *op. cit.*, p. 78.
[18] R. J. SHAPIRO, *op. cit.*, p. 156.

creativi care trăiesc izolarea copilăriei; ca mijloc pentru rezolvarea problemelor interpersonale în familie din cauza incapacității de a realiza un comportament deschis.

Se constată la unii dintre autorii citați o anumită limitare a funcției de adaptare imaginativă, mai ales la condițiile individului neadaptat social. În aceste cazuri, imaginația este considerată ca formă de adaptare al cărui izvor îl constituie nevoia de visare, de a se refugia în visări, ca expresie a incapacității de a-și rezolva problemele de viață printr-un comportament deschis. Este, după opinia noastră, un punct de vedere unilateral și, în orice caz, mai puțin eficient. Neadaptatul încearcă să-și dobîndească liniștea prin himere în loc să încerce efortul de a se integra eficient în ansamblul vieții sociale. Este vorba de o fetișizare a adaptării, de o liniște interioară temporară și, în perspectivă, generatoare de noi forme de inadaptare față de realitate. În acest mod imaginația nu-l ajută pe individ să revină la realitate ci să se îndepărteze de ea, frustrîndu-l de adaptare. Prin aceasta nu intenționăm să minimalizăm funcția adaptativă a imaginației, ci să subliniem doar ideea că acest proces poate constitui un ferment valoros numai plecînd de la realitate și vizînd o realitate posibilă.

În analiza psihologică nu arareori conceptele de imaginație și adaptare au fost considerate antinomice. În aceste cazuri, se avea în vedere numai raportul direct cu realitatea prezentă. Ceea ce se pierdea din vedere era faptul că individul uman, ca persoană creatoare, elaborează continuu imagini și idei noi, prefigurează și scrutează necontenit viitorul, visează, adaptîndu-se nu numai la o realitate imediat percepută, ci și la una viitoare, posibilă. Contradicția care apare la prima vedere, dintre atitudinea umană în raport cu realitatea

prezentă prin adaptare și atitudinea umană în raport cu realitatea prezumată prin intermediul imaginației, nu ni se pare a avea un temei real și în nici un caz a fi de natură absolută. Credem că omul se poate adapta cu mai mare sau mai mică ușurință nu numai față de noutatea prezentă ci și față de noutatea posibilă, folosind un mecanism de așteptare, de prefigurare, de pregătire a unui viitor pe care-l socotește realizabil. O astfel de adaptare face posibilă antrenarea unei motivări corespunzătoare în vederea învingerii dificultăților inerente în scopul militării pentru progres pe toate planurile. Devine semnificativă, din acest unghi de vedere, valoarea adaptativă pe care o presupune acțiunea de planificare în socialism, ca o modalitate de prefigurare a obiectivelor social-economice, de anticipare a condițiilor care pot maximaliza atingerea acestor obiective și de fixare a sarcinilor de implicare activă în muncă, acțiuni care antrenează într-o apreciabilă măsură procesul imaginativ.

Procesul de adaptare imaginativă presupune un dublu aspect, rezultat din funcția sa cognitiv-anticipativă. În primul rînd, este vorba de o permanentă raportare la condițiile mereu schimbătoare ale mediului, în al doilea rînd, este vorba de un activism perpetuu în scopul găsirii unor soluții de înnoire. Ca oricare proces de cunoaștere, imaginația implică un fenomen de adaptare realizat într-o modalitate specifică. J. Piaget[19] consideră cunoașterea nu numai ca pe o activitate prin care subiectul dobîndește informații, ci și ca pe un proces de organizare, de reglare care se orientează adaptativ către rezolvarea de probleme. Cunoașterea comportă un factor de asimilare și unul de acomodare care se condiționează reciproc. Primul presupune preluarea datelor realității și celălalt modelarea, modifi-

[19] J. PIAGET, *Biologie și cunoaștere*, Cluj, Ed. Dacia, 1971.

carea schemei de asimilare. În cazul imaginației, individul pornește de la datele realității percepute sau reprezentate și intervine printr-un proces activ de restructurare, de umplere anticipativă, prezumtivă a unor goluri existente în cunoaștere. Aceste anticipări își așteaptă confirmarea practicii care poate să survină mai devreme sau mai tîrziu, depinzînd de condiții obiective și subiective.

Individul se adaptează cognitiv la obiectele cunoașterii în funcție de datele pe care i le oferă realitatea, dar și în funcție de propria sa capacitate imaginativă. Destui oameni trec nepăsători pe lîngă unele fenomene obiective, dar numai anumite firi creatoare le descoperă și le valorifică în legi sau în imagini artistice. Restructurarea imaginilor sau a conceptelor aflate în patrimoniul cunoașterii umane se realizează adaptativ fie printr-un act de apropiere inedită a unor elemente obiective considerate de majoritatea oamenilor ca extrem de-depărtate, fie printr-un act de relaționare originală a unor elemente obiective considerate de majoritatea oamenilor ca extrem de precizate. Și într-un caz și în celălalt, personalitatea creatoare face să apară, datorită valorificării capacităților ei imaginative, produse noi, apte de a intra în producție, în circuitul de valori al omenirii. Implicațiile cognitive ale adaptării prin imaginație se realizează atît pe baza schimbului permanent ce se produce între individ și mediu, atunci cînd se încearcă ieșirea din tipare fixe și se urmărește invocarea cu originalitate a unor aspecte pe care realitatea ni le sugerează, cît și în condițiile intervenției unor modificări în mediu care ridică noi probleme individului pe care încearcă să le rezolve într-un mod ingenios. Într-o lucrare de sinteză M. Golu și A. Dicu[20] subli-

[20] M. GOLU, A. DICU, *Introducere în psihologie*, București, Ed. științifică, 1971, p. 106.

niau ideea că în cadrul organizării psihice umane, datorită unor dependenţe multiramificate se amplifică semnificativ repertoriul stărilor adaptative, individul dispunînd de o foarte mare „libertate de alegere". Autorii citaţi observă că „în evaluarea eficienţei adaptative a oricărei organizări psihice individuale, alături de indicatorul *stabilităţii* (constanţei), se impune luarea în consideraţie a indicatorului *plasticităţii* (întinderea registrului de adaptabilitate în raport cu situaţiile noi şi a repertoriului disponibilităţilor operaţionale de abordare a uneia şi aceleiaşi situaţii)". Aceste aspecte ale adaptabilităţii sînt proprii şi procesului imaginativ prin raportarea constantă a individului la realitatea presupusă, la un anumit ideal, dar şi prin intervenţia unui amplu registru de posibilităţi operaţionale în vederea abordării diferenţiate a unor situaţii noi sau obişnuite, similare sau diferite. La baza mecanismului propriu-zis al actului imaginativ se află procesul de restructurare eficientă a unor date oferite de realitatea prezentă asociată cu informaţia stocată prin memorie, în scopul elaborării unor produse noi, numai că acest mecanism se exprimă într-un mod particular, concret, fiind condiţionat subiectiv şi obiectiv. Interpretînd funcţia adaptativă a imaginaţiei, Paul Popescu-Neveanu relevă că „prin combinatorică transformativă, prin compensarea a ceea ce este absent sau ne lipseşte, prin depăşirea necunoscutelor şi a limitelor posibilului, ca şi prin construirea anticipativă a viitorului, prin lărgirea graniţelor posibilului şi acreditarea unor valori spirituale indispensabile, imaginaţia se instituie ca o zonă a libertăţii şi disponibilităţilor, ca o latură constructivă, înnoitoare, creatoare, a sistemului psihic uman, ca un mod de a fi al personalităţii umane"[21].

[21] PAUL POPESCU-NEVEANU, *op. cit.*, p. 382.

Omul se poate adapta anticipativ la o realitate prezumată, dar acest mod de adaptare nu este numai consecinţa unor caracteristici generale identic manifestate, ci diversificat exprimate în funcţie de o serie întreagă de condiţii specifice. De aceea, numai în limitele psihologiei generale, care studiază fenomene şi legi psihice, putem vorbi de imaginaţie şi de mecanismul acesteia la modul general, cercetarea propriu-zisă trebuie să permită relevarea funcţiei adaptative pe care o presupune acest proces în dependenţă de o serie întreagă de variabile. Dintre aceste variabile amintim întîi particularităţile de vîrstă. Este deja un fapt cunoscut că în cazul copilului întîlnim o imaginaţie foarte bogată în sens strict cantitativ, acesta dispunînd de multiple resurse ale imaginilor libere, nedirijate, dezlănţuite tocmai datorită lipsei de experienţă socială. Adaptarea imaginativă a copilului îi permite să intre cu uşurinţă în joc, să se transpună adesea în roluri cunoscute şi să asocieze imagini şi idei aparent distanţate de tipul definirii fulgerului ca pe „o fotografie realizată de nori". După opinia lui Relly Mihalevici, în acord cu alţi autori, „în cazul activităţii copiilor produsul şi valoarea lui nu constituie un criteriu, cel puţin nu unul important. Hotărîtoare sînt procesele psihice care concură la actul creaţiei: investigaţiile, restructurările, descoperirile independente, care se conturează în final într-un răspuns personal, într-o soluţie revelatoare chiar pentru ins. Creativitatea copiilor şi adolescenţilor se caracterizează, înainte de toate, prin aportul intelectual, afectiv, motivaţional pe care-l aduce subiectul în activitatea sa, prin eforturile personale care se soldează cu un pas înainte de evoluţia personală"[22]. La adult, unde procesul imaginativ pare a fi

[22] RELLY MIHALEVICI, *Educarea creativităţii*, în „Creativitate" (coord. Al. Roşca), 1973, volum editat de Centrul de informare şi documentare în ştiinţe sociale şi politice.

mai reținut, se poate constata, în schimb, o vădită tendință creatoare tehnică, științifică sau artistică ale cărui produse, puternic filtrate rațional, pot implica și o anumită valoare, rod al experienței individuale și sociale ridicată la un nou nivel de organizare. Asocierile mai depărtate sau mai apropiate, pe care le realizează creatorii, exprimă, la acest nivel, modalități originale de expresie științifică, tehnică sau artistică cu valoare de unicat.

În al doilea rînd, imaginația poate fi direcționată atît de specificul activității în care este antrenată, cît și de conținutul acesteia. O activitate creatoare presupune o mai amplă antrenare a procesului imaginativ decît o activitate rutinieră, tot așa cum o activitate creatoare implică manifestarea diferențiată a actului imaginativ în raport cu conținutul domeniului în care se exercită. O analiză efectuată la modul general privind procesul imaginativ fără luarea în considerație a caracteristicilor acestuia în raport cu conținutul activității ne împiedică să surprindem tocmai rolul adaptativ al imaginației, modul în care acest rol se exercită. Fără delimitările presupuse nu putem spera că vom reuși să surprindem cu o anumită precizie în ce constă funcția adaptativă a imaginației la artistul creator față de interpretul de artă, la muzician față de pictor, la publicul de film sau la cel de concerte. Dacă avem în vedere, spre exemplu, imaginația artistică, aceasta constituie un mod de anticipare cognitivă a unei realități artistice ca urmare a elaborării originale de către creator a operei. Valoarea produsului artistic este dată tocmai de conținutul și forma originală ca expresie a unei adaptări anticipate la o realitate artistică elaborată de autor. Numai că în cazul artei, imaginația nu poate fi privită numai dintr-un punct de vedere general, ci în raport cu particularitățile specifice pe care le impune fiecare domeniu artistic. În acest caz, artistul se adap-

tează imaginativ la condițiile invocate de specificul activității, manifestîndu-se original prin produse de tip muzical, pictural, literar etc. De aceea ni se pare mai puțin exact să vorbim numai despre o imaginație artistică, care exprimă doar o stare generală de adaptare cognitiv-anticipativă, proprie unui domeniu relativ larg, ci, mai curînd, despre o imaginație picturală, muzicală, scriitoricească etc., care exprimă o stare de adaptare a creatorului la o realitate artistică de un anume gen.

Elementele amintite nu încheie, firește, lista factorilor care pot interveni în definirea funcției adaptative a imaginației, fiindcă în afară de unele variabile cum ar fi vîrsta sau a unor factori de condiționare socială, cum ar fi specificul activității, care direcționează mersul adaptării imaginative, intervin și unii factori subiectivi, proprii personalității individului. Avem în vedere aptitudinile creatoare, între care, nivelul de dezvoltare al imaginației capătă o pondere deosebită, ca și prezența unor factori motivaționali (interese, trebuințe, aspirații etc.) și voliționali, care reglează diferențiat adaptarea imaginativă a individului.

În temeiul celor prezentate putem considera că *imaginația, ca proces de reflectare anticipativă, capătă o funcție adaptativă, manifestîndu-se flexibil și permițînd o echilibrare diversificată a individului cu realitatea în continuă transformare sau specific conturată la un moment dat, ca și cu realitatea prezumată, original elaborată*. Această adaptare capătă caracteristici deosebite în raport cu o serie de factori obiectivi și subiectivi intricați în conduita umană, exprimînd prin aceasta condiția particulară de manifestare a imaginației în structura personalității.

3. IMAGINAŢIA SUBSTITUTIVĂ ŞI EMPATIA

Funcţia adaptativă a imaginaţiei se valorifică ca o modalitate specific umană de echilibrare cu realitatea socială prin empatie. Fenomen psihologic de identificare a unei persoane cu un model de comportament uman perceput sau evocat, favorizînd un act de înţelegere şi comunicare implicită, precum şi o anumită contagiune afectivă[23], empatia ni se dezvăluie ca un mod de adaptare individuală în raport cu societatea. Acest mod de adaptare se exprimă, fie printr-o transpunere de tip cognitiv şi afectiv în rolul social pe care individul îl preia de la societate, fie în actul comunicării prin identificarea cu partenerul. În baza conduitei de transpunere individul îşi apropie rolul ca model social şi se identifică cognitiv şi afectiv cu acesta, dîndu-i o interpretare personală. Potrivit concepţiei lui Sarbin[24], un rol poate fi interpretat la un nivel superficial şi instrumental în cadrul unor activităţi obişnuite sau automatizate, poate fi jucat, în alt caz, cu intenţia de conformare atentă faţă de un model oarecare, şi, în sfîrşit, poate fi realizat la „cald" prin trăirea rolului. Există deci o conduită adaptativă în procesul de trans-

[23] S. MARCUS, *Empatia — cercetări experimentale*, Bucureşti, Ed. Academiei R.S.R., 1971, p. 31.
[24] Cf. J. GUILLAUMIN, *La dinamique de l'examen psychologique*, Paris, P.U.F., 1965, 438 p.

punere empatică în rol. Această conduită capătă valențe aptitudinale în cazul creatorilor de artă. Cercetările efectuate în rîndul actorilor[25] ne-au demonstrat marea capacitate adaptativă a acestora în raport cu varietatea rolurilor interpretate, capacitate bazată pe o dezvoltată forță de transpunere empatică. Fenomenul empatiei se manifestă adaptativ și în actul de comunicare interumană, permițînd un anumit mod de pătrundere în „psihologia" partenerului și, implicit, un mijloc de elaborare a propriului model de comportament, mijlocit de procesul imaginației. A. F. Osborn menționa, foarte exact, că „multe neînțelegeri provin din simpla noastră neputință de a ne imagina reacțiile posibile ale celeilalte părți"[26]. Înțelegerea sau identificarea cognitiv-afectivă cu partenerul este posibilă prin raportarea datelor obiective percepute sau presupuse la propria experiență individuală, dobîndită și verificată în cadrul relațiilor sociale și astfel obiectivată. Oamenii se adaptează în raport cu semenii prin transpunere, dobîndind astfel înțelegerea lor, fără ca prin aceasta să-și piardă propria individualitate. Această capacitate, specific umană, puternic amplificată la firile artistice, devine un mijloc psihologic de adaptare umană la condițiile sociale prezente ca și la condițiile posibile pe care omul le invocă imaginativ. Principala pondere în conduita empatică o au procesele cognitive și afective în unitatea lor structurală. În cadrul procesului empatic, primul contact cu modelul obiectiv implică un act de cunoaștere perceptual, asociativ și imaginativ. Depinde de prezența sau de absența modelului obiectiv pentru a stabili dacă în actul transpunerii pornim de la o cunoaștere nemijlocit-perceptuală sau de la una anticipativ-imaginativă. În cadrul mecanismului psihologic al

---

[25] S. MARCUS, *op. cit.*, p. 37—111.
[26] A. F. OSBORN, *op. cit.*, p. 346.

empatiei, procesele cognitive joacă, inițial, un rol mijlocitor, care favorizează apariția unor stări afective și a unor reacții kinestezice și vegetative. Presupunem că pe măsură ce activitatea mijlocitoare a proceselor cognitive este mai vie și mai bogată, efectul adaptativ, respectiv actul înțelegerii, precum și reactivitatea emoțională, adesea însoțită de reacții organice, vor fi mai active și mai nuanțate[27].

Nu intenționăm să abordăm funcția adaptativă a empatiei în forma ei de structură completă. Ne vom limita să circumscriem, în sfera de preocupări propusă, numai acele aspecte care corespund problematicii lucrării de față. Așadar, vom urmări empatia sub raportul funcției sale de adaptare imaginativ-afectivă. În condițiile existenței unui model obiectiv evocat de individ și nu direct perceput, funcția adaptativă a empatiei se manifestă pornind de la procesul asociativ-imaginativ. Fie că avem de-a face cu reprezentări ale memoriei, fie cu reprezentări ale imaginației, empatia va constitui un mod de adaptare la o realitate posibilă.

Dar, nu numai atît, în actul comunicării interindividuale, transpunerea în psihologia partenerului se face prin intermediul imaginației. Cum altfel am putea interpreta și anticipa unele semnale primite de la partener pentru a deduce trăirile și reacțiile sale? Cum altfel ne-am putea elabora propria noastră strategie de comportament dacă nu am anticipa comportamentul celuilalt?

Imaginația substitutivă, așa cum o numește A. F. Osborn, reprezintă un mijloc psihologic care asigură actul de introiecție și cel de proiecție, proprii individului, în raport cu un anumit model presupus, reprezintă mijlocul care asigură transpunerea în psihologia semenilor, efectul emoțional de indentificare prin contagiune afec-

[27] S. MARCUS, *op. cit.*, p. 32–33.

tivă cu aceştia. Imaginaţia substitutivă intervine, într-o anumită măsură, chiar şi în condiţiile perceperii unui model obiectiv, asigurînd o anumită transcendere dincolo de aparenţă şi, astfel, facilitînd un act de cunoaştere psihologică a semenilor. Aşadar, prin mijlocirea imaginaţiei, atît în comunicarea directă dar, mai specific, în actul de creaţie, se realizează predicţia necesară apropierii adaptative a modelului obiectiv, perceput sau invocat de propria persoană, precum şi substituirea propriului eu în modelul obiectiv.

Literatura de specialitate ne furnizează numeroase argumente care atestă rolul imaginaţiei în declanşarea conduitei empatice. R. F. Dymond[28] pune la baza actului empatic acel „transport" în gîndirea, sentimentele şi acţiunile altora care se realizează, în principal, prin intermediul imaginaţiei. Pentru Ph. Malrieu[29] realizarea identificării unei persoane cu alta se produce graţie unui proces de proiecţie avînd ca mecanism principal punerea în corespondenţă, pe baza imaginaţiei, a unor domenii distincte. C. J. Ducasse[30] acordă actului de percepţie ca şi celui de imaginaţie un rol important în producerea empatiei; primului, mai ales atunci cînd stimulii sînt prezenţi, celuilalt, atunci cînd stimulii evocă unele situaţii. Alţi autori, între care Peter Mc. Kellar[31] sau J. P. Guilford[32] acordă imaginaţiei un rol preponderent în înţelegerea şi recunoaşterea psihologiei celorlalţi, considerînd, mai ales ultimul, că empatia are va-

---

[28] R. F. DYMOND, *Personality and empathy*, J. consult. Psychol., nr. 4, 1950, p. 343–350.

[29] PH. MALRIEU, *op. cit.*

[30] C. J. DUCASSE, *The philosophy of art*, New York, Dover Publication 1966, p. 140.

[31] P. McKELLAR, *Imagination and Thinking*, London. ed. a IV-a, 1957, p. 200–201.

[32] J. P. GUILFORD, *Personality*, New York, Mc. Graw-Hill, 1959.

loare de abilitate predictivă în baza căreia se realizează recunoaşterea dispoziţiilor psihologice ale unei alte persoane, percepţiile sale, gîndurile, sentimentele şi atitudinile sale, ca trăsături proprii. În sfîrşit, Arnold Brukheimer[33] consideră existenţa a cinci dimensiuni ale empatiei: a) senzorială, implicînd răspunsuri imitative; b) kinestezică, pe bază de similitudine; c) intelectuală şi predictivă; d) adaptarea perceptivă la alte persoane; e) imaginativă. Ideea legăturii dintre procesul înţelegerii de tip empatic şi procesul imaginaţiei o întîlnim şi la M. Ralea, care notează că „prin transpunerea imaginativă în situaţia celora care ne solicită asistenţa morală se poate obţine împărtăşirea emoţiilor"[34].

Puncte de vedere similare, avînd, însă, ca obiectiv stabilirea funcţiei adaptative (imaginativ-afectivă) a empatiei, le putem surprinde şi în analiza psihologică a altor autori. Conform concepţiei lui Jean Guillaumin[35] ar exista două mişcări psihice care tind să se interfereze în conduita empatică: identificarea şi proiecţia, ambele aspecte sprijinindu-se pe participarea imaginaţiei şi afectivităţii. Elementele empatiei, în viziunea autorului citat, tind să se echilibreze, invocîndu-se, din această perspectivă, o corespondenţă cu conceptele de asimilare şi acomodare întîlnite în teoria psihologică a lui J. Piaget[36].

O contribuţie aparte în definirea mecanismului empatiei o aduc P. Maucorp şi R. Bassoul[37] care consideră

---

33 A. BRUKHEIMER, *The development of ideas about empathy*, J. of Counseling Psychology, 10 (1), 1963, p. 61–70.

34 M. RALEA, *Etica privită ca răsturnare a raportului de forţe*, „Scrieri din trecut în filozofie", Bucureşti, ESPLA, 1957, p. 236.

35 J. GUILLAUMIN, *op. cit.*, p. 307.

36 J. PIAGET, *op. cit.*, p. 10–72.

37 P. MAUCORP şi R. BASSOUL, *Empathies et connaissance d'autrui. Monographies françaises de psychologie*, Paris, Ed. du C.N.R.S., 1960, 93 p.

că fenomenul menţionat nu este nici cunoaştere deductivă abstractă şi nici intuiţie impresionistă ci o intenţie cognitivă, o voinţă participativă, un efort imaginativ, o tentativă de anticipaţie, vizînd înţelegerea eului altuia, o previziune a potenţialelor sale, fără însă a deveni o fuziune afectivă de tipul identificării emoţionale totale. Autorii relevă astfel cu pregnanţă greutatea specifică pe care o capătă procesul imaginaţiei în actul de înţelegere a celorlalţi.

Un punct de vedere aparte privitor la raportul dintre imaginaţie şi empatie îl surprindem într-o lucrare experimentală, aparţinînd lui Ezra Stotland[38]. În această lucrare se încearcă diferenţierea stării de empatie, ca act de identificare afectivă, de aşa numita empatie predictivă, ca modalitate de cunoaştere şi de înţelegere anticipativă. Cel de-al doilea tip de empatie nu este considerat ca o expresie pură a actului de identificare afectivă.

În ce ne priveşte, considerăm că o delimitare strictă dintre empatia preponderent afectivă şi cea preponderent predictivă pare extrem de greu de realizat, cele două aspecte putînd fi cel mult izolate dintr-o perspectivă strict experimentală, nu însă, ca modalitate complexă de comportament în care avem în vedere nu numai efectul — starea finală de empatie ci întregul proces care mijloceşte apariţia acestei stări. În cercetările efectuate, Ezra Stotland descoperă existenţa a două tipuri de mecanisme empatice: primul este numit „image-self condition", în care, un subiect observînd pe altul, îşi imaginează cum s-ar simţi dacă ar fi în situaţia acestuia, cel de-al doilea, numit „image-him condi-

[38] EZRA STOTLAND, *Exploratory Investigations of Empathy*, „Advances in Experimental Social Psychology" (red. Leonard Berkovitz), vol. 4, Academic Press, New York and London, 1969, p. 271–315.

tion", redă situaţia cînd un subiect îşi imaginează ce simte altă persoană fără a se transpune conştient în situaţia acesteia. Reacţiile emoţionale au fost măsurate prin transpiraţia palmară şi vasoconstricţie. Ezra Stotland constată că dacă subiectul se imaginează pe sine într-o situaţie emoţională are reacţii afective de un anumit grad, deşi propria lui stare emoţională ar putea fi mai mică dacă el însuşi s-ar afla, în mod real, în acea situaţie. Pe de altă parte, atunci cînd subiectul îşi imaginează cum altcineva se simte într-o situaţie emoţională, o parte din acest proces imaginativ va include plasarea simbolică a eului propriu în locul altuia, deoarece el se va proiecta pe sine pentru a dobîndi o înţelegere mai bună a experienţei emoţionale a altuia. Este vorba, aşadar, de un autentic proces de adaptare, în care imaginaţia capătă un rol esenţial.

O serie întreagă de alte cercetări experimentale asupra procesului empatiei au dezvăluit funcţia imaginaţiei în mecanismul producerii identificării cognitiv-afective cu altul. Cercetările lui S. Stark[39] se concentrează către studiul imaginaţiei empatice pe baza răspunsurilor care redau mişcarea, din testul Rorschach. Autorul prezintă şi unele puncte de vedere convergente cu tema abordată, observînd că M. D. Ainsworth şi B. Klopfer în 1954, ca şi alţi autori, mai tîrziu, au descoperit că un individ cu reacţii pozitive la M (imagini de mişcare în testul Rorschach) poate avea o capacitate imaginativă suficientă pentru a se pune pe sine în locul altuia. Capacitatea de a vedea, în petele colorate şi necolorate, persoane omeneşti în acţiune, este raportată la abilitatea de a folosi resursele imaginative într-un mod empatic, astfel încît să fie în stare să-şi re-

---

[39] S. STARK, *Role-taking, empathic imagination, and Rorschach human movement responses; a review of two literatures*, „Percept. and motor skills", 1966, 23, p. 243—256.

prezinte ceea ce simte o altă persoană. Cercetările lui Ronald Kurz și T. Capone[40] cu privire la rolul răspunsurilor motorii în testul Rorschach evidențiază abilitatea de a juca o varietate de roluri și de a schimba rolurile, ceea ce reprezintă înțelegerea propriului comportament, precum și a comportamentului altora. În aceeași ordine de idei se înscrie și contribuția autoarei Nina Rausch de Traubenberg[41], care, oprindu-se asupra răspunsurilor care atestă un comportament în mișcare din testul Rorschach, constată că stimulii declanșează la subiecți impulsuri, iar reprezentarea acestora este proiectată asupra obiectului, asupra formei ca expresie a unei atitudini interioare. Empatia — observă autoarea — ca modalitate de identificare la nivel individual și social (în rol) implică factorii formă, mișcare și conținut uman. După o analiză a tezelor enunțate de Schachtel, Piatrowski, Parker și alții, cu privire la relația dintre imaginația kinestezică și empatie, Nina Rausch de Traubenberg notează că răspunsurile de tip motor, ca experiență trăită, pot constitui o proiecție normală nedeformată, jucînd un anumit rol în actul de înțelegere empatică.

În ce ne privește, considerăm fenomenul empatiei ca o modalitate de adaptare specific umană prin mijlocirea imaginației substitutive, permițînd ameliorarea procesului de înțelegere și de anticipare a comportamentului celorlalți. Pentru producerea stării empatice devin necesare mai multe condiții și anume: o condiție externă, care implică prezența unui model obiectiv perceput sau invocat de către individ prin mijlocirea imaginației, model care reprezintă punctul de pornire al

---

[40] R. KURTZ, T. CAPONE, *Cognitive level, role taking ability and the Rorschach human movement responses*, „Percept. and motor skills", nr. 2, 24, 1967, p. 6—58.

[41] NINA RAUSCH DE TRAUBENBERG, *La pratique du Rorschach*, Paris, P.U.F., 1970, p. 77—90.

oricărui comportament empatic; o condiţie internă, care reclamă prezenţa la persoana care empatizează a sensibilităţii pentru trăiri emoţionale curente, a unei vieţi afective bogată şi suplă, o mare capacitate de integrare a trăirilor afective ale altora şi o mare putinţă de a efectua raţionamente de tip analogic, toate aceste însuşiri subordonate imaginaţiei substitutive pe baza căreia se realizează implicarea cognitiv-afectivă în trăirile altora; în sfîrşit, o condiţie facilitatoare, înţeleasă ca o credinţă a individului în convenţie, în putinţa de transpunere într-un rol care nu ne aparţine.

Această credinţă în convenţie implică nemijlocit actul imaginativ prin care se realizează transpunerea în psihologia altuia şi preluarea, într-o anumită măsură, a comportamentului acestuia „ca şi cum" ar fi cealaltă persoană, dar, aşa cum relevă G. Rogers[42], fără a pierde condiţia de „ca şi cum".

Mecanismul empatiei se bazează pe integrarea datelor modelului obiectiv în sistemul personal de cunoaştere şi raportarea acestora la propria experienţă cognitiv-afectivă, pe căutarea similarităţilor dintre eu şi model, însoţită de proiecţia propriilor stări în psihologia modelului, pentru ca din confruntarea obţinută să rezulte o stare empatică, o trăire care tinde să se asemene cu cea a modelului. Această stare empatică obţinută ca efect al implementării datelor obiective în contextul experienţelor personale, la rîndu-i obiectivată prin verificarea ei în practica socială, permite prin mijlocirea imaginaţiei substitutive — de tip proiectiv, o apropiere de model. În fapt, starea empatică favorizează o înţelegere mai directă, mai scurtcircuitată a

[42] C. R. ROGERS, *A theory of therapy, personality and interpersonal relationships, as developed in client centered framework,* în Koch Siegmund, „Psychology, a study of a science", New York, Toronto, London, McGraw Hill Book Company Inc., 1959, III, p. 210.

psihologiei partenerului și legat de aceasta o sporită posibilitate de anticipare a comportamentului acestuia. Este vorba, în esență, de un proces de cunoaștere psihologică, care folosește ca punct de pornire datele oferite de partener, iar ca factor mijlocitor forța imaginației substitutive, obținînd un efect empatic care ne apropie, sub raport cognitiv-afectiv, de psihologia partenerului. Iată de ce considerăm că mărirea eficienței educaționale în formarea imaginației substitutive permite antrenarea comportamentului empatic, atît de util în fixarea și optimizarea relațiilor interpersonale. Cercetările întreprinse de noi și de alții, cu privire la comportamentul empatic, au demonstrat locul și rolul acestuia pentru exercitarea cu bune rezultate a profesiilor artistice, pedagogice, psihoterapeutice și de negociere. Aceste argumente pot fi folosite și în scopul dezvoltării unor noi și importante cercetări privitoare la implicarea fenomenului empatic în organizarea colectivelor eficiente de muncă printr-un sistem educațional bine direcționat de cultivare a imaginației substitutive.

Empatia, ca fenomen psihic adaptativ, capătă valențe specifice în contextul creației sau al receptării artistice. Mari oameni de artă, ca și cercetători în domeniul esteticii experimentale, au relevat rolul empatiei ca proces de identificare imaginativ-afectivă în adaptarea estetică pe care o realizează creatorul sau interpretul de artă ca și receptorul fenomenului artistic. Interesante considerații apar în ceea ce privește creația actorului dramatic. K. S. Stanislavski[43] considera capacitatea de transpunere scenică ca un indiciu important al talentului actoricesc, iar B. V. Zon[44] indică printre însușirile

---

[43] K. S. STANISLAVSKI, *Munca actorului cu sine însuși*, București, ESPLA, 1955, p. 169.

[44] B. N. ZON, *K voprosu o sposobnosteah k sceniceskoi deiatelnosti*, în V. V. Measicev (red.) „Probleml sposobnostel", Moscova, Izd. Akad. Pedag. Nauk, R.S.F.S.R., 1962, p. 165—176.

aptitudinale pentru teatru capacitatea de transpunere sau „putința de a trăi viața unei persoane imaginare, gîndurile și sentimentele ei".

După opinia noastră, empatia constituie mijlocul psihologic prin care actorul se adaptează personajului în procesul interpretării, constituind o modalitate specifică de reflectare anticipativă și de adaptare cognitivă față de un model de comportament uman prezumat. Principalul proces psihic care se află la baza activității creatoare a actorului, și implicit, la baza activității de transpunere scenică, este imaginația substitutivă. „Nu poți să trăiești într-un personaj fără să-ți imaginezi omul pe care-l joci, în toate amănuntele lui psihice, în comportarea și în toate atitudinile lui" — nota S. V. Obrazțov[45], iar John Dolman[46] precizează că „fără imaginație, nici un actor nu poate avea viziunea unui personaj fictiv și să-l aducă la viață pe scenă". Rezultatele consemnate de psihologul gruzin R. G. Natadze[47], în două dintre lucrările sale, relevă, pe lîngă o corelație pozitivă între capacitatea de transpunere scenică și capacitatea de a elabora cu ușurință o stare de activare în situația unei sarcini imaginative date și explicația acestui fenomen, care constă în credința actorului în caracterul situației ce trebuie să și-o reprezinte.

Observam mai sus că funcția adaptativă a empatiei se manifestă și în condițiile receptării artistice. R. Mül-

---

[45] S. V. OBRAZȚOV, *Profesiunea mea*, București, Ed. Cartea Rusă, 1952, p. 50.

[46] J. DOLMAN, *The art of acting*, New York, Harper Brothers Publishers, 1949, p. 15.

[47] R. G. NATADZE, *On the psychological nature of stage inpersonation*, Brit. J. of psychol., vol. 55, nr. 4, 1962, p. 421—429; *O necotorîh factorah ustanovki po osnove voobrajaemoi situații*, Voprosi psihologhii, nr. 3, 1958, p. 35—47.

[48] R. MÜLLER-FREIENFELS, *Psychologie der Kunst*, München, vol. 1, 1922, p. 66.

ler-Freienfels[48] clasifică contemplatorii de artă în două mari categorii şi anume: spectatori simpatetici, care se confundă cu conţinutul emoţional al operei de artă şi spectatori care contemplează, menţinînd o distanţă între ei şi operă, manifestînd o stăpînire de sine critică şi rece. La rîndul său, Lucian Blaga[49] descoperă o dublă latură a empatiei: una cognitivă şi alta estetică. Diferenţa pe care o stabileşte autorul între cele două laturi constă în faptul că, în vreme ce în primul caz contemplatorul sesizează situaţii, stări posibile ale realităţii, în celălalt caz contemplatorul trăieşte stări realizate pe un plan impropriu, fictiv, pe planul convenţiei. După opinia noastră, problema funcţiei şi a influenţei laturii cognitive sau a celei afective în receptarea artistică depinde de contemplator, în primul rînd, de experienţa şi cultura acestuia, pentru ca impactul cu opera de artă să devină convertită prin prisma asociaţiilor pe care le evocă în trăiri afective mai mult sau mai puţin intense. Aşadar, cu ajutorul percepţiei şi a asociaţiilor de tip imaginativ, contemplatorul poate să pătrundă în conţinutul operei de artă, manifestînd o conduită empatică. Latura cognitivă şi cea afectivă, proprii fenomenului empatic, se manifestă în interrelaţie şi în actul receptării artistice. Înţelegerea empatică, aprecierea unor opere de artă şi surprinderea sensului tematic al unor efecte artistice depind, în mare măsură, de forţa imaginativă a privitorului, de capacitatea sa de a face noi asociaţii şi de a le mobiliza pe cele vechi în scopul realizării unei înţelegeri şi a unei emoţii estetice corespunzătoare. Empatia estetică, fără a deveni un proces de identificare totală cu obiectul contemplaţiei, înlesneşte prin introiecţie şi proiecţie, prin asocieri şi imaginaţie obţi-

[49] LUCIAN BLAGA, *Scrieri despre artă*, Bucureşti, Ed. Meridiane, 1970, p. 34.

nerea unei emoții care conține în sine atît implicatul estetic cît și cel subiectiv, psihologic, de rezonanță intimă în raport cu experiența artistică și de viață a contemplatorului. Această capacitate capătă noi și importante valențe adaptative în condițiile recepționării tendinței abstractizante din arta modernă și contemporană, știut fiind că acest gen de artă presupune o sporire a contribuției reflectorie a receptorului. În acest sens apreciem funcția deosebită pe care o capătă procesul asociativ-imaginativ în receptarea artei moderne ca modalitate adaptativă realizată în scopul integrării în conținutul de idei și în mesajul artistic propus de creator, precum și în scopul facilitării impactului dintre public și opera de artă.

În concluzie, socotim necesar să evidențiem cîteva aspecte rezultate din examinarea funcției adaptative a imaginației substitutive în relația cu comportamentul empatic. Fenomen psihic de o reală complexitate, empatia constituie unul din mijloacele psihologice ale echilibrării individului cu condițiile mediului său social. Bazat pe un mecanism de interacțiune dintre cunoaștere și afectivitate, empatia presupune o modalitate de adaptare cognitivă a individului în raport cu rolul său social și în raport cu semenii. Empatia este puternic sprijinită pe procesul imaginației substitutive, apt să introducă individul prin substituire în contexte psihice proprii altui individ, cu sprijinul căruia se efectuează introiecția modelului în subiect și proiecția subiectului către model. Imaginația substitutivă reprezintă mijlocul psihologic necesar elaborării unui comportament afectiv raportat la modelul obiectiv fără de care nu se produce starea empatică. În cazuri speciale, cum sînt cele presupuse de comportamentul creator sau de recep-

ţia în artă, funcţia adaptativă a empatiei ca şi a imaginaţiei de tip substitutiv devine o veritabilă abilitate, adesea absolut necesară manifestării talentului artistic şi înţelegerii fenomenului estetic. Această funcţie se valorifică ca o rezultantă cantitativă şi calitativă a interrelaţiei dintre imaginaţie şi afectivitate, ca procese psihice care echilibrează individul cu realitatea prezentă sau anticipată.

4. CREAȚIE ȘI IMAGINAȚIE

Una din formele de manifestare a capacităților psihologice ale omului o constituie activitatea creatoare. Această activitate exprimă putința adaptativă a individului de a prevedea legic cursul desfășurării ulterioare a fenomenelor realității obiective și de a elabora produse originale de o anumită valoare socială. În virtutea unei capacități deosebite omul poate să prefigureze o realitate artistică, științifică sau tehnică a cărui conținut materializat într-un produs nou să exprime cel mai direct necesitatea de perfecționare și autoperfecționare, de progres și înnoire, de adaptare. La baza acestei capacități se situează însușirea imaginativă a individului integrată în constelația funcțională de factori ai personalității care declanșează supremul act al creației. Propulsată de imaginație, creația, ca proces și ca efect, constituie argumentul eficient pentru situarea omului într-o relație adaptativă cu mediul său, într-o confruntare continuă cu natura și cu sine însuși. Capacitatea creatoare este specific umană și oricît ne-am strădui să-i găsim corespondentul în activitatea biologică inferioară omului nu vom reuși să identificăm decît funcții și comportamente care o premerg, cel mult, dar care nu reprezintă decît dovezi că această însușire nu apare pe loc gol ci este pregătită de evoluția

ființelor vii. Omul, ca purtător absolut al însușirii de a fi creator, stăpînește, pînă la urmă, prin forța capacității sale, condițiile naturale și artificiale ale mediului înconjurător, chiar dacă acestea apar la un moment dat ca fiind mai puternice. Numai datorită capacității sale creatoare omul a putut realiza, pentru prima dată, formarea unei culturi.

Produsele creatoare, departe de a constitui un scop în sine, devin, prin forța lor utilitară, mijloacele cele mai adecvate pentru eliberarea individului. Dezvoltarea tehnicii reprezintă astăzi o modalitate facilitatoare pentru propulsarea capacităților creatoare. Faptul că aparatul eliberează într-o bună măsură mintea omenească de nevoia de a stoca informații, devenite mereu mai numeroase, constituie un sprijin substanțial pentru comutarea mintală în direcția formării de noi relații, noi legături, noi asocieri, în fond, către noi organizări și restructurări posibile. Încă A. Rey[50] susținea că dezvoltarea imaginației este invers proporțională cu dezvoltarea memoriei. „O memorie exagerat de puternică, deși ne deschide un cîmp larg de receptivitate, ne împiedică totuși elasticitatea spiritului de a produce noi combinări". Aceasta nu înseamnă, firește, că imaginația este ruptă de informații, ci doar că orice imaginație creatoare, pentru a se manifesta, trebuie să se realizeze la un nivel optim de conștientizare, permițînd eludarea unei activități rutiniere și abordarea obiectivului creator dintr-o perspectivă activ intențională și inedit revelatoare.

Creația, ca proces psihic, și creativitatea, ca însușire psihică, implică în cea mai directă măsură fenomenul imaginației, fără ca sferele lor să se suprapună. „Imaginația este condiția sine qua non a creativității" —

[50] A. REY, *L'invention artistique, scientifique, pratique*, „Traité de psychologie" (red. G. Dumas) Tome II, Paris, F. Alcan, 1924;

observa R. J. Shapiro[51]. Fără imaginație creatoare nu putem vorbi de un proces de restructurare a imaginilor și conceptelor în vederea elaborării unui produs nou. Imaginația este o însușire specific umană, dar devine o aptitudine caracteristică a indivizilor creatori. Același autor consideră imaginația ca fiind o însușire necesară actului creativ, bazîndu-se pe faptul că fantezia găsește acces la conștiință numai în cazul creatorilor. Trebuie să înțelegem prin aceasta că, fiind condiție determinantă pentru creație, imaginația nu se identifică cu creația. R. G. Collingwood[52] evidențiază faptul că orice creație presupune și imaginație, ca însușire psihică care produce un efect ce există în capul unei persoane și nicăieri nu apare ceva alternativ; dar creația nu e numai imaginație ci și realizare creatoare. La rîndul său, B. G. Ananiev[53] exprimă, cu ocazia unui simpozion avînd ca temă creativitatea în artă, un punct de vedere foarte precis la care subscriem. Creația — sublinia autorul — nu se poate limita nici la imaginație, nici la gîndire, nici la emoție, ci trebuie să fie studiată în întreg ansamblul vieții omului care determină structura psihologică a personalității. Componentă de bază în actul creator, imaginația se manifestă caracteristic în toate etapele elaborării și realizării produselor științifice, tehnice, artistice sau de orice fel, constituind o verigă dintr-un lanț de procese psihice integrate într-o structură aparte. Aceasta face ca atunci cînd vorbim despre procesualitatea creației sau despre componentele

---

51 R. J. SHAPIRO, *op. cit.*, p. 156.

52 R. G. COLLINGWOOD, *Making and creation*, „Creativity in the arts" (ed. Vincent Tomas), Prentice-Hall, Inc. Englewood Cliffs, New Jersey, 1964, p. 4—13.

53 B. G. ANANIEV, *Tvorceskaia deiatelinosti kak problema komplekskovo izucenia celoveka sovremennoi naukoi*, Simpozium „Kompleksnoe izucenie hudojestvenovo tvorcestvo". Leningrad, 1963.

creativității sau, în sfîrșit, despre tipurile de creatori să nu putem distinge decît implicatul psihologic al mecanismului imaginativ într-o relație extrem de strînsă cu alte procese psihice, componente de bază ale fenomenului de creație. În procesul de creație intervin și o serie de variabile speciale, motivaționale și aptitudinale care permit elaborarea unui produs nou de o anumită valoare socială, intervine necesitatea realizării unui produs cu un anumit grad de originalitate, conținînd elemente care să permită nu numai educația multilaterală a semenilor, ci, implicit, să dezvolte stadiul de cunoaștere la care a ajuns societatea. Este cert că atingerea unui atare scop social nu exclude și unele necesități de ordin eteronomic care se află la baza actului de creație. Este binecunoscută atracția către creație manifestată de marile talente. Creația autentică implică intenționalitate și responsabilitate socială.

Cel mai important element care definește valoarea produsului realizat îl constituie originalitatea acestuia, măsura în care rodul imaginației creatoare capătă dimensiunea de noutate pentru societate. Conceptul de noutate nu trebuie înțeles în cadrul nostru de referință ca avînd sensul de neobișnuit, de bizar, de surprinzător, ci ca o particularitate a formei sau conținutului creației de a fi inedit și, în același timp, de a exprima o valoare autentică. Vincent Tomas[54] atrage atenția asupra faptului că o operă de artă nu trebuie să fie doar originală ci și interesantă, importantă. Cînd spunem despre un artist că este creator înțelegem faptul că produce ceva diferit de ceea ce s-a produs anterior. Aceasta face însă ca pentru mulți creația să se identifice cu noutatea. În aceasta constă pericolul pe care-l

[54] V. TOMAS, *Creativity in art*, „Creativity in the arts" (ed. V. Tomas), Prentice-Hall, Inc. Englewood Cliffs, New Jersey, 1964, p. 97—110.

semnalează autorul citat cu privire la confuzia pe care adesea o facem între creativitate și experimentul orb, despre care Bernard Bérenson spunea că poate fi considerat „originalitatea incompetenței". Trebuie să reținem, așadar, faptul că actul de creație nu poate fi privit numai din perspectiva originalității, în accepția destul de largă pe care o are, fără a-i cîntări valoarea intrinsecă.

Problematica majoră în jurul procesului de creație, ca proces și al creativității, ca însușire, vizează, îndeosebi, trei direcții de investigație: una cu privire la etapele creației, alta cu privire la factorii creativității și a treia cu privire la tipologia creatorului. Dintr-o sumară prezentare a acestor trei direcții sperăm să surprindem edificator implicatul imaginativ în creație.

În ceea ce privește primul aspect, o privire sintetică asupra punctelor de vedere exprimate, ne oprește atenția asupra contribuției mai multor autori. G. Wallas[55] stabilește patru etape ale creației, acestea fiind: pregătirea, incubația, iluminarea și verificarea. A. Osborn[56] se oprește asupra următoarelor șapte faze: orientare, preparație, analiză, ideație, incubație, sinteză și evaluare. Autorul observă însă că „este puțin probabil ca un proces creativ să poată vreodată să se enunțe după reguli stricte ... nu se poate traduce prin metode rigide procesul creator". Dintr-o perspectivă estetică, Tudor Vianu[57] stabilește patru etape ale creației artistice și anume: pregătirea, inspirația, invenția și execuția. De la aceeași împărțire pornește și N. Pârvu[58], introdu-

---

[55] G. WALLAS, *The art of thought*, New York, Harcourt Brace, 1926.

[56] A. F. OSBORN, *op. cit.*, p. 106–107.

[57] T. VIANU, *Estetica*, București, Ed. ptr. literatură, 1968, p. 252–280.

[58] N. PÂRVU, *Studii de psihologia artei*, București, Ed. didactică și pedagogică, 1967, p. 107–127.

cînd o viziune mai largă în privința condițiilor de manifestare a acestor faze pe parcursul procesului de creație în artă. N. Pârvu consideră că în etapa pregătitoare artistul își poate acumula materialul din trei surse și anume, din propria experiență artistică și de viață, din operele anterioare și dintr-o documentare expresă la tema propusă. Inspirația o consideră ca pe un proces de gîndire desfășurat, la o înaltă tensiune psihică, avînd ca atribute esențiale spontaneitatea, necesitatea și vibrația afectivă. Potrivit concepției autorului, inspirația nu apare prin toate verigile sale în conștiință, dar se desfășoară după legile generale ale gîndirii, fiind corectată la nivelul conștiinței cu mare ușurință. Invenția completează cu elemente noi inspirația, iar execuția îl exprimă pe artist pentru alții. După autorul citat, originalitatea și stilul personal al artistului se dezvăluie mai direct în etapa execuției. Interesante sînt și observațiile lui M. Bejat[59], care, urmărind etapele de desfășurare ale procesului de creație, subliniază că în etapa pregătitoare activitatea trebuie să aibă un conținut general și special, folosindu-se din plin cunoștințele, deprinderile și priceperile intelectuale. Inspirația exprimă o stare de maximă productivitate, o stare de supremă vigilență, o stare de deplină claritate a conștiinței, care, prin concentrarea ei extremă asupra conținutului creației, face să-i scape creatorului, în acele clipe, mecanismele propriu-zise ale procesului ca atare. Și totuși, observă autorul, cele mai multe date pe care le avem în prezent asupra procesului de creație ni le furnizează observațiile și autoobservațiile creatorilor. În sfîrșit, autorul consideră etapa întruchipării ideii într-o imagine ca fiind extrem de largă și laborioasă, avînd o desfășurare mare în timp.

[59] M. BEJAT, *Talent, inteligență, creativitate*, București, Ed. științifică, 1971, p. 119–154.

Cele mai multe opinii au fost incitate, însă, de către una din fazele creației și anume inspirația. Pentru Th. Ribot[60] inspirația este rezultatul unei activități subterane care apare la orice om și se manifestă la un nivel înalt numai la unii. Este o trecere din inconștient în conștient. Inspirația nu este o cauză ci, mai curînd, un efect, marcînd finalul unei elaborări inconștiente sau începutul unei elaborări conștiente. M. Ralea[61] nota faptul că inspirația nu se mai bucură astăzi de un prestigiu magic. Ea reprezintă o invadare bruscă în conștiință a inconștientului, reprezentînd un caz rapid de dedublare a personalității. Un punct de vedere interesant este exprimat de V. Săhleanu[62], care afirmă că „inspirația este o comunicare torențială, tulburătoare și eventual primejdioasă între inconștient și conștient". Numai unii romantici — continuă autorul — au exagerat rolul inspirației, considerîndu-l un tip de posesiune demonică, numai oniriștii au adus elogii spontaneității necontrolate. „Inspiratul — conchide V. Săhleanu — nu știe că spontaneitatea sa este rezultatul unui calcul". De altfel, explicația prezentată mai sus, pe care M. Bejat o acordă actului de inspirație ca moment de maximă tensiune creatoare, care nu apare limpede nici pentru artist pentru că acesta este comutat pe un interes strict creator, ni se pare a justifica necesitatea unei înțelegeri mai largi a relației conștient-inconștient în apariția și desfășurarea acestui moment important al creației. Pregătită îndelung, creația artistică, științifică, tehnică sau de orice fel este o rezultantă a acelor acumulări stocate care permit, la un moment dat, mai mult sau mai puțin

---

[60] TH. RIBOT, *op. cit.*, p. 49.

[61] M. RALEA, *Prelegeri de estetică*, București, Ed. științifică, 1972, p. 86.

[62] V. SĂHLEANU, *Arta rece și știința fierbinte*, București, Ed. Cartea Românească, 1972, p. 221–223.

spontan, dar în nici un caz impersonal, un act de inspirație, atunci cînd creatorul simte, uneori consumptiv și empatic, alteori strict rațional, că a ajuns la soluția optimă. Ceea ce rămîne, însă, insuficient controlat de către cercetător, și în acest caz sîntem de acord cu observațiile lui A. Marino[63], este modul în care inspirația trece în expresie, într-o anumită expresie și nu în alta. Referindu-se la creația artistică, A. Marino relevă că psihologia artei reușește doar să teoretizeze biografia creației, fără a prinde momentul conceptiv, și am adăuga noi, fără a-l putea explica, moment care, după remarca autorului, „declanșează irepetabil, spontan și imprevizibil procesul artistic în forma sa germinativă".

Contextul bibliografic analizat ne permite, credem, să conchidem asupra funcției pe care o capătă imaginația în procesul elaborării creatoare, ca o componentă intrinsecă și indispensabilă în principalele etape ale realizării produsului creat. Astfel, dacă vom analiza rolul imaginației în creația tehnică vom întîlni prezent acest proces în toate etapele consumării actului creator: în conceperea proiectului, în căutarea cu îndrăzneală a soluțiilor pentru efectuarea schițelor ca și în realizarea nemijlocită, cu ingeniozitate a invenției; la fel vom identifica, cu destulă ușurință, prezența imaginației în pregătirea, cercetarea și generalizarea fenomenelor urmărite științific. Etapele cercetării științifice, între care e suficient să amintim doar raportarea la cunoștințe anterioare, emiterea ipotezei, elaborarea modelului experimental, verificarea ipotezei, analiza și generalizarea datelor, căutarea soluțiilor de implementare a rezultatelor în practică, toate la un loc și fiecare în parte implică antrenarea continuă și în profunzime a procesului imaginativ, fără de care este greu de presupus că

[63] A. MARINO, *Procesul creației*, „Creație și ideație" (coord. Gh. Strola), București, Ed. Minerva, 1971, p. 88.

cercetătorul ar putea evita parcurgerea unor căi bătătorite de alţii şi înscrierea pe un făgaş de originalitate şi prioritate ştiinţifică. În sfîrşit, creaţia artistică beneficiază din plin de aportul imaginaţiei. Imaginile mentale ale artistului nu sînt însuşiri psihice adiacente, ci devin integrate organic în actul creator, sînt supuse disciplinei de creaţie, constituie instrumente de muncă indispensabile. E. Souriau[64] desprinde trei sensuri prin care imaginaţia artistică se poate manifesta. Un prim sens este dat de capacitatea proprie artistului de a avea imagini eidetice, foarte intense şi foarte precise. Aceste imagini reprezintă materia primă a creaţiei artistice. Un al doilea sens este dat de capacitatea proprie artistului de a combina imaginile într-o modalitate foarte nouă. Acest sens vizează, mai ales, mecanismul psihologic de restructurare a imaginilor şi conceptelor în vederea elaborării imaginative a unui produs original. În sfîrşit, cel de-al treilea sens este dat de capacitatea proprie artistului de a imagina cu uşurinţă, adică de a înlocui realul cu ficţiunea — în sens de realitate artistică.

Încercări de a particulariza caracteristicile imaginaţiei artistice le întîlnim şi la o serie de psihologi şi esteticieni români, la care vom face referiri exprese. N. Pârvu[65] constată că „deosebirile dintre creaţia artistică şi cea ştiinţifică încep să devină pronunţate abia după faza gestaţiei inconştiente, în etapa de examinare critică, raţională a produselor inspiraţiei, în momentul trecerii lor din subconştient în conştiinţă şi al concordanţei lor cu realitatea". Artistul — conchide autorul — recreează lumea pe baza unui joc liber al imaginaţiei şi inteligenţei sale, pe cînd, la omul de ştiinţă, acest joc are eficienţă numai în etapa incipientă a ipo-

[64] E. SOURIAU, *Psychologie de l'artistie*, Bull. de psychol., nr. 11–14, 1964.
[65] N. PÂRVU, *op. cit.*, p. 128.

tezelor și inspirației. Aceasta nu trebuie să ne ducă la concluzia că acest „joc liber" înseamnă independență totală de realitate, ci manifestarea calităților creative ale artistului în vederea elaborării unui produs cu valoare socială. Preocupat să demonstreze diferențele dintre imaginația artistică și cea științifică, St. Zissulescu[66] relevă faptul că arta urmează drumul fanteziei, pe cînd știința are două căi de urmat și anume, calea metodei care merge încet și circumspect și calea fanteziei, care constituie o avîntare directă către țintă. În timp ce fantezia științifică operează cu analogii, produsele sale fiind abstracțiuni, iar tendința constă în a reprezenta un concept, o relație vizînd obiectivitatea, fantezia artistică — precizează autorul — este intuitivă și afectogenă.

Cel de-al doilea aspect urmărit de cercetarea psihologică cu privire la activitatea creatoare îl constituie analiza factorilor creativității. Definind creativitatea ca pe o funcție inventivă, H. Piéron[67] situează pe primul plan, în cadrul structurii acestei însușiri psihice, imaginația creatoare. Ideea este reluată și de alți autori care o dezvoltă în același spirit. H. A. Murray[68] definește conceptul de creativitate ca pe o capacitate manifestă de a produce și a dezvolta idei originale, de a inventa noi metode, de a construi ipoteze, de a propune noi explicații, de a compune lucrări de valoare artistică. Creativitatea, observă autorul citat, nu permite nici răspunsuri uniforme repetate, statornice, rigide sau banale, nici răspunsuri schimbătoare, fortuite, senzaționale, inconstante, disparate. Variabila desemnează

---

[66] ST. ZISSULESCU, *Psihologia fanteziei creatoare*, Analele de psihologie, 1939, p. 39–115.

[67] H. PIÉRON, *Vocabulaire de la psychologie*, Paris, P.U.F., 1968, p. 100.

[68] H. A. MURRAY, *Exploration de la personalité*, Paris, P.U.F., 1953, p. 151.

adaptări penetrante la condiţii noi manifestate prin ingeniozitate, intuiţie, învăţare rapidă. Această variabilă H. A. Murray o numeşte creativitate comportamentală. În sfîrşit, Al. Roşca[69] relevă că ceea ce caracterizează persoanele cu capacităţi creatoare este faptul că „acestea ajung mai repede la idei şi principii noi pentru ştiinţă, tehnică şi cultură naţională şi mondială, ajung să descopere noi relaţii între obiecte şi fenomene". Ceea ce apare comun în ideile prezentate nu este numai ideea de creativitate înţeleasă ca o însuşire specific umană, bazată preponderent pe capacitatea imaginativă a individului, ci, mai ales, unele caracteristici proprii care nuanţează specific potenţialul creator al individului. Avem în vedere, în această ordine de idei, surprinderea factorilor creativităţii. Şi în această problemă contribuţiile psihologilor sînt numeroase şi dezvăluie, uneori, puncte de vedere diferite. După J. P. Guilford, V. Lowenfeld şi K. Beittel[70] factorii creativităţii sînt în număr de şapte: a) sensibilitatea la implicaţii, adică abilitatea de a descoperi probleme acolo unde alţii nu le observă; b) flexibilitatea spontană; c) aptitudinea de a gîndi abstract; d) originalitatea; e) fluenţa ideaţională; f) aptitudinea de a vedea deosebirile şi asemănările; g) aptitudinea de a restructura, de a organiza şi a elabora. Ceea ce ni se pare interesant de observat este ideea care se degajă din prezentarea acestor factori, potrivit căreia creativitatea este rezultanta interacţiunii mai multor aptitudini. Carl Rogers[71]

---

[69] AL. ROŞCA, *Condiţiile dezvoltării flexibilităţii şi creativităţii gîndirii*, „Creativitate, modele, programări" (red. Al. Roşca), Bucureşti, Ed. ştiinţifică, 1967, p. 12.

[70] Cf. M. E. ESON, *Psychological fondation of education*, New York, Holt, Rinehart and Winston, 1964.

[71] Cf. GETZELS W. IACOB şi JACKSON W. PHILIP, *Creativity and Intelligens*, John Wiley and Sons, London, New York, 1963, p. 52.

identifică trei calități care par a fi caracteristice pentru potențialul persoanei creative și anume: a) o anumită deschidere la experiență (extensionabilitate opusă defensivității); b) locusul interior de evaluare; c) abilitatea de joc cu elemente și concepte. O altă serie de autori, inserînd mai mulți factori ai creativității, situează pe primul plan originalitatea. R. Holman[72] definește originalitatea prin atributele de noutate, nonpredictibilitate, unicitate și surpriză, considerînd-o, alături de capacitatea de relaționare, nonraționalitatea, autoactualizarea și sinceritatea, ca un indiciu principal al creativității. Interesante referiri cu privire la factorii creativității le întîlnim la Al. Roșca[73], care consideră că principala componentă a gîndirii creatoare ar fi flexibilitatea pe care o definește ca modificarea rapidă a mersului gîndirii atunci cînd situația o cere sau ca efectuarea facilă a transferului în rezolvarea de probleme. Autorul consideră că originalitatea este implicată în flexibilitate, avînd drept indiciu caracterul neuzual al răspunsurilor, sau al soluțiilor ca și raritatea lor statistică. Menționăm, totodată, contribuția lui M. Bejat[74] care apreciază originalitatea ca o rezultantă a doi factori deosebiți și anume: independența gîndirii, sau nonconformismul și imaginația creatoare, observînd că fluența capătă o anumită pondere numai atunci cînd se asociază cu originalitatea. În sfîrșit, Gh. Neacșu[75], într-o lucrare asupra aptitudinilor scenice, evidențiază între trăsăturile specifice creativității în arta dramatică

---

[72] R. HOLMAN, *The necessary and sufficient conditions of creativity*, „Creativity its educational implications" (red. J. Gowon, G. Demos, E. Torrance), New York, John Wiley, 1967, p. 20.
[73] AL. ROȘCA, *op. cit.*, p. 14—16.
[74] M. BEJAT, *op. cit.*, p. 102—105.
[75] GH. NEACȘU, *Transpunere și expresivitate scenică*, București, Ed. Academiei R.S.R., 1974, 182 p.

originalitatea, capacitatea de elaborare ideativă a sarcinilor scenice şi proiectivitatea.

Sumara trecere în revistă numai a unor puncte de vedere dintre cele exprimate de mai mulţi autori, cu privire la factorii creativităţii ne oferă posibilitatea să degajăm ideea că, indiferent de ponderea mai mare sau mai mică pe care o capătă aceşti factori în cadrul activităţii creatoare, mecanismul care se află la bază presupune un amplu proces de restructurare a unor imagini şi idei în vederea elaborării unor produse originale, multiple posibilităţi de transfer în scopul operării flexibile cu imagini şi concepte relativ distanţate, antrenarea largă a unor aptitudini generale şi speciale în intenţia realizării la un nivel supramediu a produselor artistice, ştiinţifice sau tehnice.

Cel de-al treilea aspect priveşte manifestarea capacităţii creatoare la indivizi înzestraţi cu aptitudini speciale. Avem în vedere, în acest caz, acele personalităţi ale căror însuşiri deosebite permit elaborarea unor produse de valoare socială. Personalitatea creatoare exprimă o îmbinare armonioasă a unor aptitudini generale şi speciale, între care imaginaţia, ca proces psihic, capătă valenţe creatoare şi adaptative neobişnuite. Caracterizînd indivizii foarte creatori, W. J. Getzels şi PH. Jackson[76] consideră că aceştia tind să se elibereze de stimul, folosindu-l doar ca un punct de plecare pentru autoexprimare. Fantezia lor conţine mult umor. Ei exprimă impulsurile care sînt inhibate la alţii şi descriu experienţe pe care alţii le neagă. Esenţa performanţei lor constă în abilitatea de a produce forme noi, de a risca să unească elemente care sînt, de obicei, considerate independente şi nesimilare, de a merge în direcţii noi. Sigur, însă, că însuşirea creatoare, deşi este

[76] W. J. GETZELS, PH. JAKSON, *Creativity and Intelligens*, John Wiley and Sons, London, New York, 1963, p. 1—55.

specific umană, nu apare egal dimensionată la toţi oamenii. Există creatori şi necreatori, există creatori în artă, în ştiinţă, în tehnică etc., există creatori talentaţi şi există genii. Tipologia indivizilor creatori este multiramificată şi nu este în intenţia noastră de a o aminti, important rămîne însă faptul că această tipologie este dependentă de nivelul aptitudinilor generale şi speciale în condiţiile proprii pe care le reclamă specificul activităţii în care acestea se manifestă şi se sprijină pe un diversificat sistem motivaţional care alcătuieşte determinismul intern al conduitei creatoare.

Referirile făcute credem că surprind cu suficientă claritate faptul că individul creator înzestrat cu capacităţi deosebite şi motivat de dorinţa realizării unui amplu proces de elaborare mintală în vederea obţinerii unor produse originale şi de o anumită valoare pentru societate, constituie punctul nodal către care converg cercetările psihologice. Obiect de studiu al psihologiei generale, ca şi al tuturor ramurilor psihologiei, personalitatea creatoare devine, în societatea contemporană, modelul uman al manifestării nivelului superior al calităţilor cu care este înzestrat omul, pus în slujba umanităţii. Creatorul, prin activitatea sa deosebită, reuşeşte un mod particular de adaptare cognitivă, imaginativ-anticipativă şi emoţională în raport cu realitatea prezumată pe care o elaborează, potrivit cu cerinţele impuse de societate şi cu propriile sale intenţii. Numai o asemenea adaptare permite afirmarea eficientă şi plenară a posibilităţilor nelimitat creatoare cu care este înzestrat individul uman, numai o astfel de adaptare face din personalitatea creatoare un factor activ în lupta continuă a omenirii pentru progres.

Socialismul creează atît cadrul organizatoric cît şi climatul social propice manifestării plenare a potenţialului creator al oamenilor; socialismul asigură toate

condiţiile implicării angajate a personalităţii umane în procesul de creaţie fie el în ştiinţă sau în artă în folosul societăţii şi în concordanţă cu aspiraţiile individuale de construcţie conştientă a unui viitor luminos. In „Expunerea cu privire la activitatea politico-ideologică şi cultural-educativă de formare a omului nou, constructor conştient şi devotat al societăţii socialiste multilateral dezvoltate şi al comunismului în România", tovarăşul Nicolae Ceauşescu spunea: „Un rol deosebit de important în mersul înainte al societăţii socialiste româneşti îl au dezvoltarea ştiinţei şi tehnicii, cultivarea spiritului de creaţie propriu, a mîndriei de a aduce o contribuţie originală preţioasă la progresul rapid al patriei noastre şi la patrimoniul cunoaşterii universale". Şi mai departe, Secretarul General al partidului adaugă: „A dezvălui noi taine ale naturii, ale materiei, a acţiona pentru a face ca roadele cunoaşterii să se materializeze cît mai curînd în producţie, în viaţa socială, în progresul şi bunăstarea poporului este un scop nobil care trebuie să-i însufleţească pe toţi cei ce se consacră cercetării ştiinţifice şi tehnice, pe toţi oamenii muncii"[77].

Realizările creative în toate domeniile, pe toate planurile de manifestare a potenţialului creaţiei umane, atestă înţelegerea deplină a oamenilor muncii din ţara noastră în ceea ce priveşte misiunea nobilă de a duce societatea socialistă pe noi culmi ale cunoaşterii şi progresului.

---

[77] NICOLAE CEAUŞESCU, *Expunere prezentată la Congresul educaţiei politice şi al culturii socialiste* — 2 iunie 1976, Bucureşti, Editura politică, p. 42.

5. IMAGINAŢIA CA APTITUDINE

Studiul procesului imaginativ ne conduce, inevitabil, către formele elevate de manifestare ale acestuia în plan tehnic, ştiinţific sau artistic, forme care, din perspectivă psihologică, manifestă valenţe aptitudinale. Avem în vedere un model calitativ special de dezvăluire a potenţelor creatoare în condiţii favorizante, model care devine o condiţie necesară, fără de care procesul creator nu se poate desfăşura.

Imaginaţia creatoare este socotită de mulţi autori printre însuşirile aptitudinale caracteristice obţinerii succesului în diverse profesiuni. Nu avem însă nici date exhaustive şi nici spaţiu suficient pentru a ne putea referi la multiplele domenii creatoare în care imaginaţia se ridică la rang de aptitudine. De aceea vom recurge, pentru argumentarea ideii, la două dintre domeniile artei, care au constituit în decursul anilor, obiect al preocupării propriilor noastre investigaţii cu convingerea că imaginaţia plastică, ca şi cea actoricească, de care ne-am ocupat, s-au relevat deplin ca măsură decisivă în balanţa talentului artistic.

a) Imaginaţia plastică

În cursul preocupărilor noastre ne-am întîlnit cu puncte de vedere interesante exprimate de o serie de

psihologi şi oameni de artă cu privire la rolul imaginaţiei în creaţia artiştilor plastici. Potrivit concepţiei lui Th. Ribot[78], imaginaţia plastică se caracterizează prin limpezimea şi precizarea formelor. Caracterul plastic constă în vehicularea imaginilor şi în modalitatea de asociere a acestora. Specific pentru imaginaţia plastică este faptul că se materializează în artele formei (sculptură, pictură, arhitectură), nereprezentînd o identitate cu forma realistă, fiind mai comprehensivă. Demonstrînd că artele frumoase necesită imaginaţie, Osborn[79] nota faptul că pictura şi desenul exaltă în egală măsură imaginaţia. „Fiecare atingere de pensulă şi de creion... face apel la asociaţii de idei". Irving L. Child[80], referindu-se la specificul creaţiei plastice, precizează că aceasta nu constă în transpunerea gîndurilor în vorbe, ci în imagini, forme şi culori. Aceasta îl face pe autor să se refere chiar la necesitatea ca cercetarea imaginaţiei şi creaţiei plastice să se orienteze spre tehnici noi de investigare în care indicatorii să nu depindă de descrierea verbală a unei experienţe non-verbale. Precizarea ni se pare a fi extrem de importantă pentru că adesea constatăm studii asupra particularităţilor creaţiei plastice, pornind de la mijloace de investigare nespecifice. A. G. Kovalev şi V. N. Measiscev[81], în monografia privitoare la aptitudini, evidenţiază faptul că imaginaţia artistului plastic se implică şi în actul perceptiv. Referindu-se la specificitatea procesului imaginativ în artă plastică, autorii citaţi notează că „ima-

---

[78] TH. RIBOT, *op. cit.*, p. 153–160.

[79] A. F. OSBORN, *op. cit.*, p. 70.

[80] I. L. CHILD, *Esthetics*, „The handbook of social psychology" (ed. G. Lindzey, E. Aronson), vol. III, Addison-Wesley Publishing Company, U.S.A., 1968, p. 870.

[81] A. G. KOVALEV, N. V. MEASISCEV, *Particularităţile psihice ale omului*, vol. II, Aptitudinile, Bucureşti, Ed. didactică şi pedagogică, 1963, p. 294–298.

ginația pictorului se sprijină pe imagini vizuale, operează cu imagini ale formei și spațiului, luminii și coloritului". Discutînd implicatul imaginativ în însuși procesul creației, A. G. Kovalev și V. N. Measiscev observă că „tabloul se pictează la început în gînd, unde toate impresiile se prelucrează și se grupează din nou, corespunzător cu ideea proiectului și cu gusturile estetice ale pictorului". Sigur că unii artiști lucrează după model, dar chiar și în această situație fantezia lor se manifestă direct. Pictorul George Grosz[82], vorbind despre procesul imaginației plastice, arată că acesta poate să se manifeste extrem de liber, fără o legătură imediată cu realitatea. „Dar ea (fantezia, n.n.) poate, de asemenea, să licărească dinapoia unui obiect simplu al naturii, cum ar fi un pom sau o piatră, sau o dună de nisip. De fapt, ea se află pretutindeni dacă poți pătrunde suficient de profund sub coaja lucrurilor". Modelul nu constituie pentru creator decît punctul de pornire care poate deveni, într-o fază avansată a execuției, o adevărată povară. Imaginația creatoare a artistului, chiar cînd este stimulată de model, ulterior se depărtează de acesta, fie pentru a-i pătrunde esența, fie pentru a proiecta în acest model propria personalitate. Eugène Delacroix[83] pleca de la principiul că un tablou trebuie, înainte de toate, să redea gîndirea intimă a artistului care-și domină modelul precum creatorul creația. Operele marilor pictori conțin moduri personale de manifestare, iar imaginația acestora constituie, fără îndoială, o caracteristică aparte, integrată organic în

[82] G. GROSZ, *George Grosz Drawings*, New York, 1944, cf. „Pictori despre pictură" (ed. E. Protter), București, Ed. Meridiane, 1972, p. 264.
[83] E. DELACROIX, *The journal of E.D.*, New York, 1948, cf. „Pictori despre pictură" (red. E. Protter), București, Ed. Meridiane, 1972, p. 118.

tipul creator de personalitate. H. Read[84] observa, cu multă perspicacitate psihologică, că în pictură personalitatea artistului se trădează prin felul special de a aplica culoarea cu pensula. Acest aspect creator constituie un mod absolut individual şi extrem de greu de imitat. Autorul relevă şi alţi factori care alcătuiesc indicatori ai manifestării personalităţii creatoare cum ar fi gama de culoare, formele tipice, compoziţiile tipice. Aceste moduri specific plastice, prin care se manifestă stilul unei personalităţi creatoare, capătă o justificare psihologică şi una estetică, privind concepţia şi atitudinea artistică implicate în conţinutul operei realizate. Lucian Blaga[85], caracterizînd opera lui Van Gogh, realizează o analiză foarte fină a personalităţii pictorului. „La Van Gogh, un temperament de un covîrşitor dramatism, sileşte natura să trăiască o viaţă improprie. Artistul împrumută ... parcă naturii propriul său suflet. Linia nu mai redă un contur real, ci devine simbolul unei mişcări, traiectoria unui gest. Linia este proiecţia unui suflet interior". O funcţie caracteristică revine imaginaţiei în procesul de creaţie al artiştilor contemporani. Aceştia inventează un simbolism abstract prin care încearcă, potrivit punctului de vedere emis de Jeanne Bernis[86], să condenseze liniile esenţiale ale corpului pentru a-i descifra semnificaţia. Dar expresia cea mai convingătoare a transpunerii imaginative a propriilor trăiri psihice, prin intervenţia unei proiecţii de tip empatic, o realizează artistul plastic în autoportret. Sigur, însă, că din nevoia respectării unor aparenţe exterioare, nu totdeauna autoportretele exprimă întreaga

[84] H. READ, *Imagine şi idee*, Bucureşti, Ed. Univers, 1970, p. 111.
[85] L. Blaga, *Scrieri despre artă*, Bucureşti, Ed. Meridiane, 1970, p. 24.
[86] J. BERNIS, *op. cit.*, p. 56–68.

personalitate a creatorului, de aceea tendința către modernitate în plastică încearcă să compenseze această lacună printr-o îndepărtare de model și o apropiere de personalitate. Este cert faptul că implicatul empatic în creația plastică nu se explică doar prin modul formal de transpunere a propriilor trăiri sufletești, ci și prin alte elemente care consideră întregul talent creator. Exemplul ni-l oferă opera lui Rembrandt, care, în autoportret, și-a dezvăluit propria subiectivitate interioară. Evoluția autoportretului de la Van Gogh încoace — așa cum constată și H. Read[87] — „dovedește o dezintegrare treptată a imaginii exterioare sau obiective și înlocuirea ei cu forme simbolice, reprezentînd sentimente lăuntrice".

Așadar, ne apare evident faptul că o imaginație plastică dezvoltată, reprezintă un element caracteristic și indispensabil al talentului creator, fiind în relație directă cu trăirea afectivă și motivația estetică intrinsecă și extrinsecă. Fără îndoială, însă, că alături de o vie și puternică imaginație, creatorul în arta plastică trebuie să posede și un nivel corespunzător al tehnicii artistice. Baudelaire[88] evidențiază faptul că, cu cît un artist posedă mai multă imaginație, cu atît el trebuie să stăpînească mai mult meșteșug. „Și cu cît stăpînești mai mult meșteșugul, cu atît trebuie să te bizui pe el mai puțin și să nu-l arăți, ca să lași imaginația să strălucească în toată splendoarea ei".

Conturînd sintetic cele cîteva caracteristici ale imaginației plastice, așa cum reies ele din contribuția psihologilor și oamenilor de artă, vom încerca, în cele ce urmează, să ne referim la o serie de cercetări experimentale care ne-au confirmat și, într-o măsură, ne-au

---

[87] H. READ, *op. cit.*, p. 113—116.

[88] CH. BAUDELAIRE, *Curiozități estetice*, București, Ed. Meridiane, 1971, p. 101.

lărgit viziunea cu privire la interpretarea funcţiei acestui proces psihic în actul creaţiei. Principalele cercetări se înscriu în ordinea de idei a unor preocupări intensive privitoare la problema aptitudinilor pentru arta plastică, direcţie de cercetare în care se cunosc, mai ales, contribuţiile şcolii sovietice (V. I. Kirienko[89] şi E. I. Ignatiev[90]) privitoare la rolul reprezentărilor vizuale în imaginaţia plastică, precum şi cu privire la particularităţile dezvoltării imaginaţiei creatoare la elevi în funcţie de însuşirea organizată a desenului după natură, a legilor perspectivei, a clarobscurului şi a culorii[91]. Notabile rămîn cercetările lui N. G. Meier[92] cu privire la indicatorii aptitudinilor pentru desen între care imaginaţia creatoare capătă o pondere specială, ca şi recentele cercetări româneşti efectuate de Tamara Dobrin şi Paula Constantinescu Stoleru[93], privitoare la creaţia plastică de debut a studenţilor, sau cercetările

---

[89] V. I. KIRIENCO, *Issledovanie osnnovih sposobnostei krisovaniiu*, „Psihologhiia risunka i jivopisi", Moska, Izd. Akad. Ped. Nauk, RSFSR, 1957; *Ţelostni vospriiatia i hudojestvennte sposobnosti*, „Voprosi psihologhii", nr. 5, 1956; *Tipologhiceskie razlicita ispitiuemih „hudojestvenoi"i „nehudojestventi grupp v eksperimente na iznovante lil po fotografiam*, „Dokl. Akad. Ped. Nauk", RSFSR, nr. 2, 1957.

[90] E. I. IGNATIEV, *Vliiante vospriatia predmeta na izobrojenie po predstavleniiu*, „Psihologhia risunka i jivopisi", Moskva, Izd. Akad. Ped. Nauk, RSFSR, 1954; *Vospriatie i vosproizvedenie ţveta deimi şcolnovo vozrasta pri obucenii risovaniiu*, „Voprosi psihologhii", nr. 1, 1957.

[91] V. S. KUZIN, *Nekotortie osobennosti razvitia tvorceskovo voobrajentia u şkolnikov v proţesse obucentia izobrazitelinosti iskustvu*, Materiali IV vsesoiuznovo siezda obşestvo psihologov, Izd. „Meţnlereba", Tbilisi, 1971.

[92] N. G. MEIER, *A measure of art talent*, Psychol., Monographs, 1928, vol. 34, nr. 2, p. 184—199.

[93] TAMARA DOBRIN, PAULA CONSTANTINESCU Stoleru, *Probleme psihologice privind creaţia plastică de debut la studenţi*, Analele Universităţii Bucureşti, Psihologie, 1969, p. 89—105.

lui Paul Popescu Neveanu și C. Nicolau[94] privind funcția sinesteziei în creația plastică.

Studiul aptitudinilor pentru arta plastică desprinde, ca avînd o pondere hotărîtoare, funcția imaginativ-creatoare, ca expresie a edificării unor capacități specifice apte să condiționeze producții artistice de valoare. Vorbind despre aceste capacități specifice, între care imaginația plastică se impune ca un indicator psihologic de prim rang al talentului artistic, trebuie să amintim faptul că manifestarea aptitudinilor speciale în pictură sau desen nu se poate realiza în afara interrelaționării acestora cu mijloacele proprii și indispensabile creației plastice, care ar fi linia, punctul, suprafața ca și echilibrul dintre ele, precum și culoarea sau, mai exact, armonia cromatică. De aceea, studiul psihologic propriu-zis al imaginației plastice se află adesea în dificultate atunci cînd mijloacele de investigare nu pot depăși testele generale de imaginație, tot așa cum studiul estetic propriu-zis al imaginației plastice nu poate să descopere mai mult decît valoarea produsului realizat. Fără o cercetare exhaustivă și specifică a mecanismului imaginativ, în condițiile în care capacitatea individuală se exercită prin intermediul mijloacelor plastice, nu putem spera într-o analiză de conținut a fenomenului investigat.

Am arătat anterior că aplicarea unei probe oarecare de imaginație nu asigură o testare specifică a imaginației plastice pentru că poate să nu țină seama tocmai de condițiile concrete de vehiculare a mijloacelor plastice. Un studiu atent asupra creației în arta plastică ca și colaborarea pe care am avut-o timp de un an cu

---

[94] PAUL POPESCU-NEVEANU, C. NICOLAU, *Locul sinesteziei în aptitudinea pentru plastică*, Rezumatele Comunicărilor Conferinței Naționale de Psihologie, București, 21–23 oct., 1968, p. 36–37.

unii dintre profesorii liceului de artă plastică din București, ne-a oferit prilejul reflectării, iar, mai apoi, chiar al experimentării asupra metodei de investigare adecvată a aptitudinilor pentru arta plastică, pornind de la unele principii de bază, generale și speciale.

Cercetările[95] efectuate în rîndul artiștilor plastici, ca și al elevilor de la liceul de artă plastică din București, urmăresc, prin intermediul unei probe nonverbale adecvate (pe care am prezentat-o detaliat în lucrarea citată), funcția adaptativ anticipativă a imaginației în structura creației plastice. Rezultatele au scos în evidență unele caracteristici ale procesului imaginativ în dependență de sensibilitatea, flexibilitatea și transpoziția plastică, precum și unele concluzii cu caracter aplicativ privind diagnoza aptitudinii pentru arta plastică. Din analiza datelor experimentale s-au putut extrage cîteva observații cu caracter general și special, pe care le redăm din studiul menționat:

1. Imaginația plastică, ca modalitate psihologică de elaborare anticipativă a unei expresii plastice ingenioase și cu un anumit nivel de originalitate, reprezintă un indicator principal al creativității și implicit al talentului pentru arta plastică.

2. Elaborarea mintală ca și expresia obiectivată a manifestării capacității imaginative în arta plastică poartă nemijlocit amprenta domeniului, fiind reprezentată și realizată cu ajutorul mijloacelor plastice (punct, linie, suprafață, culoare etc.). Aceasta face ca în structura complexă a procesului creator, imaginația plastică să se găsească într-o relație determinist-unitară cu alți indicatori ai creativității cum ar fi sensibilitatea, ca expresie a capacității de a realiza corect și estetic echili-

---

[95] S. MARCUS, *Studiul psihoestetic al imaginației plastice*, Revista de psihologie, nr. 2, 1975, p. 149–158.

brul formelor şi armonia cromatică şi flexibilitatea, ca expresie a capacităţii de a realiza variat şi adaptativ adecvat sarcinile plastice propuse.

3. Imaginaţia plastică se manifestă diferit şi, uneori, contradictoriu în desen şi în pictură, admiţîndu-se posibilitatea unui decalaj între cele două moduri de manifestare a creativităţii plastice, ca şi posibilitatea unei depline concordanţe între ele.

4. Imaginaţia plastică, în ansamblul ei, este determinantă în actul creator, fie că este vorba de o situaţie liberă sau una impusă, fie că este vorba de un transfer din plan verbal în plan plastic sau invers. Cu toate acestea, situaţiile diferite pe care artistul trebuie să le rezolve, pot influenţa mai mult sau mai puţin stimulativ nivelul de realizare a modelului plastic elaborat, prezentînd, prin aceasta, condiţii de dificultate variate care „forţează", între anumite limite, manifestarea capacităţilor creatoare. Din această perspectivă ne-a părut mult mai dificil de realizat transferul din plastic în verbal, ca şi dirijarea imaginaţiei plastice prin impunerea unui stimul grafic în scopul dezvoltării lui.

5. Din perspectivă aplicativă, socotim că proba utilizată poate reprezenta un model de investigare a nivelului propriu de manifestare creatoare în arta plastică, fiind aptă să optimizeze modalităţile actuale de selecţie a candidaţilor pentru liceul şi institutul de arte plastice, precum şi mijloacele de cunoaştere a nivelului unor indicatori ai talentului plastic, în scopul cultivării lor.

b) Rolul imaginaţiei în structura talentului scenic

Problematica psihologică legată de procesualitatea creaţiei interpretative a actorului dramatic, precum şi de structura talentului scenic a atras atît specialiştii din domeniul artei cît şi pe cei din domeniul ştiinţei. Ast-

fel, devin extrem de preţioase, în ordinea de idei enunţată, contribuţiile teoretice ale unor mari personalităţi ale artei ca B. Brecht, K. Stanislavski, J. L. Barrault, J. Dolman, T. Vianu, alături de contribuţiile unor psihologi ca A. Villiers, A. Koestler, J. L. Moreno, B. V. Zon, P. M. Iacobson ş.a., care au reuşit să contureze cîteva puncte de vedere precise privind factorii aptitudinali ce alcătuiesc premisele structurale ale talentului scenic.

Şcoala românească de psihologie prezintă o serie întreagă de cercetări teoretice şi experimentale asupra creaţiei şi aptitudinii dramatice, între care se înscriu contribuţiile aduse de M. Ralea, M. Bejat, Gh. Neacşu ş.a.

Indiferent de unghiul de vedere din care a fost abordată problema creaţiei scenice, cei mai mulţi autori situează în rîndul componentelor psihice de bază care concură la realizarea actului creator — imaginaţia scenică. Fireşte că în cazul creaţiei actoriceşti trebuie să avem în vedere o modalitate aparte de realizare artistică şi anume acea modalitate proprie actorului obligat să-şi construiască rolul său pornind de la un text dramatic pe care nu-l modifică ci îl interpretează doar. Numai că, pornind de la datele rolului, actorul îşi poate realiza personajul numai printr-o valorificare personală a potenţelor sale creatoare, fără de care interpretarea sa nu poate căpăta valoare artistică. În această prelucrare şi restructurare a datelor rolului, în vederea prefigurării unui viitor personaj scenic, actorul se foloseşte de capacitatea sa de imaginare. „Fără imaginaţie nici un actor nu poate avea viziunea unui personaj fictiv şi să-l aducă la viaţă pe scenă" — nota J. Dolman[96]. Chiar de la primul său contact cu rolul, ca şi ulterior, pe tot parcursul realizării acestuia, acto-

[96] J. DOLMAN, *op. cit.*, p. 54.

rul apelează continuu la fantezia sa pentru a nu cădea în cursa imitației.

În cadrul procesului de transpunere scenică, încă din primul moment al contactului cu rolul, are loc un proces de identificare empatică a actorului cu personajul dramatic, de implicare imaginativ-afectivă în psihologia acestuia, așa cum este ea prezentată de autorul dramatic. Ulterior, actorul se apropie de personaj și prin elementele pe care le introduce, prin mijlocirea imaginației sale, în construcția viitorului personaj, ca și în organizarea concretă a comportamentului scenic. În procesul laborios de creație, imaginația actorului trebuie să se definească prin originalitate și proiectivitate. Gh. Neacșu[97], ocupîndu-se de studierea acestor două particularități ale imaginației actoricești, relevă faptul că imaginea originală la care ajunge actorul constituie o condiție a rezolvării expresiv-scenice a viitorului personaj, în măsura în care acesta facilitează la rîndu-i alcătuirea modelului scenic al expresiei. Totodată, autorul remarcă că prefigurarea mintală a viitorului personaj apare ca o însușire aptitudinală indispensabilă pentru creația scenică.

Cercetările întreprinse de noi, privind imaginația substitutivă și creația scenică[98], ca și cercetările privind rolul imaginației în structura talentului pentru arta dramatică[99] au condus la identificarea unor funcții specifice proprii imaginației actoricești, între care menționăm următoarele, pe care le redăm din studiile menționate:

---

[97] GH. NEACȘU, *op. cit.*, p. 74—78.

[98] S. MARCUS, *Imaginația substitutivă și proiectivitatea scenică*, Rev. psih., nr. 1, 1974, p. 31—38.

[99] S. MARCUS, *Rolul imaginației în structura talentului scenic*, Studii și cercetări de Istoria Artei, Seria Teatru, Muzică, Cinematografie, nr. 2, 1972, p. 175—181.

1. O *funcție cognitiv-anticipativă* rezultată din cele două tendințe intercorelate manifestate în cadrul transpunerii actorului în rol și anume: introiecția, sau apropierea cognitivă a rolului de subiectul-actor, care implică o modelare mintală față de un comportament perceput sau evocat imaginativ și proiecția, sau prefigurarea imaginativă a viitorului personaj bazată pe experiența artistică a personalității actorului. Parcursul străbătut prin mijloace psihologice de la rol la actor și apoi de la actor către personaj produce conduita mintală a transpunerii, a înțelegerii artistice, a prefigurării modelului actoricesc declanșat de rolul dramatic;

2. O *funcție adaptativă* rezultată din surprinderea condițiilor specifice în care se desfășoară creația interpretului dramatic. Este vorba, în fond, de procesul de adaptare imaginativă a actorului la un mod de stimulare dirijat provenit din existența rolului dramatic peste care se suprapune individualitatea creatoare a actorului sau de adaptarea imaginativă, relativ liberă, în condițiile unui rol de mai mică întindere care stimulează capacitatea de improvizare. Modelarea imaginativă a interpretării rolului de către actor, în funcție de problemele specifice pe care i le impune creația dramatică, constituie o premisă aptitudinală importantă în structura talentului scenic;

3. O *funcție activatoare* rezultată din caracterul stimulator al imaginației, din forța acesteia de a propulsa un comportament emoțional inaparent, o reactivitate fiziologică crescută care asigură o transpunere veridică a actorului în personaj, ca și în putința de a declanșa un comportament emoțional aparent, mimicopostural-expresiv, care asigură cea de-a doua condiție a întruchipării personajului scenic. Funcția de mijlocitor, pentru transpunerea și expresivitatea artistică, asigură imaginației un rol important în structura talentului scenic și o premisă necesară interpretării creatoare.

Implicatul imaginar poate fi urmărit în toate etapele realizării rolului dramatic, fiind mijlocul psihologic prin care actorul depăşeşte condiţia de simplu interpret, dezvăluindu-şi capacităţile creatoare. Într-o lucrare adresată studenţilor în arta dramatică[100], împreună cu artista emerită Beate Fredanov, am surprins manifestarea imaginaţiei în fiecare dintre etapele creării rolului de către actor. Imaginea viitorului personaj poate să apară chiar de la primul contact cu rolul. În aceste condiţii forţa creatoare a actorului capătă un nou impuls. Chiar şi cunoaşterea numai a perspectivei jucării unui anumit rol poate angaja un proces de intensă activare imaginativă, pornit de la datele stocate în experienţa actoricească. Specific acestui moment este faptul că are loc doar conturarea unor imagini destul de generale, însoţite de o stare dispoziţională incertă şi care urmează a se dezvolta pe măsura documentării propriu-zise asupra rolului. În faza de documentare, actorul, pornind de la textul dramatic, începe un proces de căutare, de acumulare, de asociere şi de restructurare în scopul obţinerii unei imagini cît mai probabile pentru a deveni identică cu aceea a personajului scenic. „Uneori actorul simte de la primul contact cu rolul viaţa aparte a personajului — observa Maria Filotti — are viziunea lui deîndată ce se apropie de el. Această facultate de a intui rolul şi de a simpatiza cu el de la primul contact este echivalentul inspiraţiei pentru ceilalţi artişti"[101].

În această primă etapă de lucru are loc un proces de amplificare a imaginii personajului faţă de modul în

---

[100] BEATE FREDANOV, S. MARCUS, *Procesul de elaborare imaginativă a personajului*, „Arta actorului", vol. II, Bucureşti, Ed. didactică şi pedagogică, 1972, p. 209—234.

[101] MARIA FILOTTI, *Am ales teatrul*, Bucureşti, Ed. ptr. lit., 1961, p. 208.

care apare ea inițial din consultarea modelului dramatic (rolul). Intervine acum o primă prelucrare a datelor personajului prin raportarea la sistemul propriu de atitudini și trăiri afective. Aceasta declanșează inevitabil un act de restructurare a imaginii-model.

La baza acestui proces se află o vie și permanentă activitate de observare a lumii înconjurătoare, analiza riguroasă a textului dramatic urmată imediat de analiza rolului și de definirea caracteristicilor psihologice ale personajului și completată de stabilirea biografiei personajului — în care imaginația se dezvăluie amplu. În etapa de analiză intensivă a valențelor personajului dramatic actorul se folosește și de o modalitate liberă a manifestării imaginative, în cadrul metodei improvizației. Metoda improvizației, antrenarea liberă a imaginației permite actorului dramatic căutarea unor soluții mereu noi care, chiar dacă nu conduc la rezolvarea definitivă a rolului conduc la descoperirea mai multor alternative posibile.

Într-o următoare etapă se încearcă integrarea imaginii elaborate de actor în ansamblul operei dramatice și în relația nemijlocită cu celelalte personaje. Acum are loc o nouă restructurare a imaginii elaborate în sensul îmbogățirii ei. O situație aparte o constituie contactul actorului cu o serie de semnale scenice, de cele mai multe ori extrem de convenționale, invocînd prin forța imaginației sale relații adaptativ adecvate cu mediul scenic. În actul întruchipării scenice — demonstrează R. G. Natadze[102] — se poate produce un anumit conflict potențial între elementele perceptuale și contextul scenic, rezolvabil numai prin mijlocirea imaginației și a credinței în convenția artistică. Procesul creator al actorului presupune credința aproape sinceră în ficțiunea situației scenice. John Dolman precizează că „pentru

[102] R. G. NATADZE, *op. cit.*, (I), p. 421–429.

un actor nu este destul să spună: acest personaj putea face aceste lucruri în viața reală. El trebuie să poată spune: eu pot crede că acest personaj face aceste lucruri după felul cum este conceput în această piesă... Sarcina principală a actorului este de a intra în rol în mod imaginativ și a crede în el în mod artistic"[103]. Actorul, pe baza fanteziei sale creatoare își desfășoară rolul cu toată „lipsa" decorului sau a recuzitei, în teatrul modern, cu tot convenționalul decorului, în teatrul clasic, cu toate că partenerul de joc nu reprezintă decît propriul său coleg de teatru. În felul acesta imaginația actorului poate să devină mijlocul psihologic de bază, care să-l introducă autentic în rol. În sfîrșit, repetițiile finale în decor, cu costume și cu celelalte mijloace ajutătoare ale spectacolului teatral îl introduc pe actor în noi condiții scenice. Această ambianță, foarte adesea presupusă anterior de către actor, poate să corespundă imaginii pe care acesta și-a creat-o sau poate să-l surprindă. Schimbarea îl poate stînjeni la început pe actor, dar adaptarea sa imaginativă îl va ajuta ca după cîteva repetiții să se integreze flexibil în noua ambianță, fără ca aceasta să-i ofere vreodată senzația că se află în fața unei situații reale. În sfîrșit, trebuie să menționăm faptul că rolul imaginației creatoare a actorului se prelungește și după încheierea pregătirii rolului. Paradoxal, se acreditează chiar ideea că actorul tinde să devină mai creator pe măsură ce interpretează de mai multe ori același personaj. „Eliberarea de constrîngere și conștiința de sine care intervine după mai multe spectacole — relevă J. Dolman — îi eliberează imaginația și îi dă un scop, iar reacțiile spectatorilor îi stimulează imaginația cînd este adevărată și o controlează cînd este falsă"[104].

[103] J. DOLMAN, *op. cit.*, p. 83—84.
[104] J. DOLMAN, *op. cit.*, p. 58.

Trecerea succintă în revistă a etapelor principale de realizare a spectacolului teatral și a formării imaginii scenice a personajului dramatic, ne-a ajutat să punem în evidență funcția creatoare a imaginației scenice. Actorul dramatic, ca interpret al modelului teatral oferit de dramaturg, se valorifică artistic numai în ipostaza de creator. Aceasta solicită un nivel de dezvoltare superior a capacității imaginative, capacitate care, fără a constitui un dat natural, trebuie să devină o însușire constantă ca urmare a unui antrenament psihologic permanent.

Imaginația actoricească, ca orice aptitudine, implică predispoziții naturale, dar devine perfectibilă prin educație și autoeducație, fapt pentru care modalitățile variate de antrenament psihofizic, atît la nivelul școlii de teatru, cît și la nivelul teatrelor, pot constitui forme pertinente de dezvoltare a aptitudinilor artistice pentru creația scenică.

În concluzie, relevînd principalele idei care se degajă din datele bibliografice ca și din cercetările experimentale efectuate, putem extrage o serie de particularități specifice ale imaginației actoricești, pe care le vom enumera în cele ce urmează:

a) Imaginația actorului dramatic este, în majoritatea cazurilor, *eidetică*, bazată pe imagini artistice concrete și descriptive, pe care le restructurează selectiv, dîndu-le o valoare interpretativă în sensul integrării lor în capacitatea de expresivitate scenică.

b) Imaginația actorului dramatic este *situativă*, constituindu-se în imagini creatoare care nu rămîn izolate, ci întregesc un sistem. Cu alte cuvinte, apariția imaginii artistice la actor se produce contextual, progresiv, în interiorul unor condiții situaționale reclamate de însăși desfășurarea acțiunii scenice.

c) Imaginaţia actorului dramatic este *scenică*, în sensul că manifestarea caracterului ei eidetic şi situativ poartă amprenta condiţiilor oferite de semnalele scenice care sînt convenţionale şi permit considerarea fictivului drept real, sau, mai precis, se bazează pe „credinţa artistică" în ficţiunea scenică.

d) Imaginaţia actorului dramatic este preponderent *dirijată*, capacitatea lui creatoare manifestîndu-se în condiţiile existenţei unui model dramatic conturat, pe care nu-l poate modifica ci doar interpreta. Aceasta face realizarea procesului creator şi mai dificilă, iar manifestarea nivelului ridicat al capacităţii imaginative a actorului devine, în acest sens, cu atît mai specifică şi mai creatoare, cu cît modelul iniţial este mai precizat.

e) Imaginaţia actorului dramatic este de *tip atitudinal*, devenind specifică numai în măsura în care se întregeşte afectiv, constituindu-se într-un act de transpunere cognitiv-emoţională în personaj, indisolubil legată de trăirea afectivă pe care o mijloceşte şi o subordonează.

f) Imaginaţia actorului dramatic este *autoproiectivă*, permiţînd un act de proiecţie şi autoproiecţie individuală în modelul dramatic şi, implicit, condiţionînd o conduită de transpunere scenică în personaj.

Particularităţile specifice ale imaginaţiei scenice condiţionează, aşadar, o viziune concretă asupra funcţiei adaptative a acestui proces în contextul modificărilor impuse de procesul caracteristic al creaţiei rolului în teatru. Punctul acesta de vedere ne îndreptăţeşte să considerăm necesar ca în studiul aptitudinilor pentru arta dramatică să decelăm, alături de un mod general de manifestare a imaginaţiei, ca o caracteristică comună oricărui act creator, şi unele particularităţi concrete determinate de specificul activităţii.

*
* *

Ne-am referit, pe scurt, la aptitudinile pentru arta plastică şi pentru arta dramatică pentru a exemplifica funcţia aptitudinală pe care o capătă imaginaţia, în anumite condiţii, la persoanele creatoare.

Atît rezultatele noastre experimentale, la care am făcut doar unele referiri, ca şi practica activităţii didactice în şcolile şi institutele de artă scot în evidenţă şi o altă latură importantă a problemei şi anume latura de ordin educativ-formativ. Ca orice aptitudine şi imaginaţia poate fi ameliorată, atît prin practică, cît şi printr-un sistem dirijat de antrenament. Aceasta implică organizarea procesului de instruire, elaborarea şi practicarea unor exerciţii adecvate care să permită, în funcţie de stadiul dezvoltării procesului imaginativ, un amplu proces de optimizare a funcţiei imaginative în contextul activităţii profesionale şi a comportamentului activ al individului.

6. EDUCAREA IMAGINAȚIEI

Demersul științific cu privire la fenomenul imaginației impune, după prezentarea locului și rolului pe care-l deține acest proces în structura psihologică a personalității umane, trecerea la analiza contextului care-i favorizează dezvoltarea.

În prezenta lucrare ne-am referit pe larg la ponderea aparte pe care o capătă imaginația omului în procesul de adaptare la realitatea prezentă și viitoare, la greutatea specifică a acestui proces în stabilirea relațiilor interpersonale, la funcția aptitudinală pe care o comportă însușirea de a fi imaginativ pentru o activitate creatoare atît de necesară societății noastre în plin progres.

Pornind de la o asemenea viziune asupra modelului imaginativ, se cuvine să facem din nou, dar de data aceasta mai explicit, precizarea că imaginația reprezintă o însușire specific umană, dobîndită în activitate și pentru activitate, o însușire pe care toți oamenii o manifestă la un nivel mai mult sau mai puțin ridicat și că, în definitiv, depinde de fiecare dintre noi și de societate, în general, cîtă valoare îi acordăm pentru a o folosi și dezvolta într-un mod eficient.

Societatea modernă stimulează creația fără de care progresul nu poate fi realizat. Depinde în foarte mare

măsură de fiecare individ ca să se considere părtaș la efortul social de inovare, de valorificare a tuturor resurselor existente și de descoperire a unora noi. Depinde de fiecare dintre noi ca să ne implicăm cu îndrăzneală în activitatea, uneori consumptivă, dar atît de pasionantă, de perfecționare a societății, a semenilor, a noastră. Iar atunci cînd ne referim la faptul că depinde de noi pentru a ne autoperfecționa pe toate planurile, avem în vedere atît individul interesat în valorificarea potențelor sale creatoare, cît și toți factorii sociali implicați în formarea omului societății moderne. Între acești factori se cuvine să amintim mediul social, familia, școala în egală măsură răspunzători și cointeresați în formarea unor personalități apte să desfășoare o activitate pe măsura posibilităților personale valorificate plenar. În efortul educațional pe care societatea noastră îl realizează devine un fapt bine precizat că procesul maturizării psihice trebuie permanent stimulat prin mijloace diversificate. „În esență, noi, comuniștii — arată tovarășul Nicolae Ceaușescu — ne propunem, de fapt, să venim — dacă se poate spune astfel — în sprijinul naturii, care a sintetizat în om forma superioară de organizare a materiei, acționînd prin toate mijloacele pentru stimularea însușirilor celor mai nobile ale acestuia, pentru dezvoltarea sensibilității sale, a dorinței și voinței de autodepășire, pentru amplificarea continuă a cunoașterii sale, pentru împlinirea visurilor sale celor mai cutezătoare de progres, dreptate și fericire"[105].

Către o atare îndatorire majoră converg și cercetările de psihologie și pedagogie care văd în posibilitatea

---

[105] NICOLAE CEAUȘESCU, *Cuvîntare la încheierea lucrărilor Congresului educației politice și al culturii socialiste* — 4 iunie 1976, București, Editura politică, p. 110.

de analiză a disponibilităţilor umane şi latura formativă, de stimulare a acestor disponibilităţi.

Chiar dacă se atestă faptul că dezvoltarea imaginaţiei la copii începe să se probeze în jurul vîrstei de 3 ani, ea rămîne strict dependentă, chiar condiţionată nemijlocit de modul în care educatorii favorizează această premisă psihologică a copilului. Intervenţia părinţilor, în familie, sau a educatorilor, în grădiniţe, printr-un sistem constant de antrenare a imaginaţiei copiilor prin joc sau prin povestiri reprezintă momente absolut necesare în lărgirea contextului informaţional şi experienţial pe care se clădeşte, mai tîrziu, o conduită deschisă, cu viziune anticipativă. Aşadar, imaginaţia se formează din copilărie, iar formele ei de manifestare se diversifică în măsura în care educatorii îşi diversifică procedeele de educare a acesteia. Exemplele sînt numeroase, de aceea nu vom insista. Ne vom referi doar la rezultatele unei recente cercetări[106] efectuată în rîndul unor copii de vîrstă preşcolară, pentru care contactul cu opera de artă a devenit un mijloc eficient de valorificare a unor potenţe creativ-imaginative. Autoarele cercetării menţionate au organizat pentru copiii din unele grădiniţe un program de vizite la Muzeul de Artă al R.S.R. Prezentarea unor opere de artă, însoţită de comentarii şi explicaţii cu privire la tehnica realizării acestora, a mijloacelor plastice de care se foloseşte pictorul, bineînţeles expuse cu măiestrie pedagogică, pe înţelesul copiilor, vizitarea unui atelier de pictură şi contactul nemijlocit cu uneltele creatorului au constituit prima etapă a acţiunii educative. Într-o a doua etapă a experimentului li s-a cerut copiilor să efectueze ei

[106] MARIA GÎRBOVEANU, MARCELA SĂNDULESCU, *Funcţia educativă a Muzeului de Artă în formarea personalităţii copilului*, „Optimizarea metodologiei didactice în învăţămîntul preşcolar" — Culegere metodică editată de Revista de Pedagogie, 1977, p. 79—90.

lucrări pe baza unor teme apropiate de cele pe care le-au urmărit în muzeu. Autoarele cercetării au dovedit că aceşti copii reuşesc, prin stimulare imaginativă „să înveţe să perceapă nu numai esteticul pur, dar şi elementele ascunse, elementele simbolice". Influenţa lecţiilor educativ-artistice de la muzeu s-a demonstrat nu numai în ceea ce priveşte creşterea posibilităţii copiilor de a aprecia, încă la această vîrstă, valorile estetice, dar, mai ales, această influenţă s-a dovedit pertinentă în diversificarea creaţiei artistice a acestor copii. Creşterea originalităţii în creaţia copiilor — conchid autoarele — arată că educaţia artistică efectuată de noi, într-un cadru muzeal, a reuşit să influenţeze preocuparea de a combina raporturile sensibile". Am recurs la acest exemplu nu numai pentru a evidenţia un rezultat spectaculos, la care au aderat multe unităţi preşcolare, ci, mai ales, pentru a constata cît de mari sînt posibilităţile pe care le au educatorii de a diversifica şi organiza forme de antrenare a capacităţilor psihice de care sînt apţi copiii, încă de la acest nivel de vîrstă.

Premisele educării imaginaţiei la vîrsta preşcolară sînt amplu dezvoltate de şcoala modernă, capabilă să stimuleze gîndirea probabilistă şi imaginaţia creatoare la elevi. Şcoala, prin obiectele de predare, care trebuie să reflecte în conţinutul lor cît mai prompt şi mai adecvat noile cuceriri ale ştiinţei şi tehnicii, reprezintă, cum este şi firesc, cadrul propice pentru dezvoltarea imaginaţiei pe multiple planuri. Aproape că nu putem găsi vreun obiect de învăţămînt care să nu permită o tratare interesantă, prilejuind fie dezvoltarea imaginaţiei reproductive, fie a celei creatoare la elevi. Numeroase sînt referirile în manuale de psihologie pedagogică la rolul unor obiecte de învăţămînt în educarea imaginaţiei. Sintetizînd experienţe didactice şi ştiinţifice, A. Chircev[107]

[107] A. CHIRCEV, *op. cit.*, p. 349—365.

prezintă, în capitolul consacrat problemei imaginației din tratatul de psihologie generală, elaborat de cadrele didactice ale Universității din Cluj-Napoca, o serie de referiri speciale cu privire la unele obiecte de învățămînt. Astfel, autorul se oprește asupra rolului stimulativ pentru dezvoltarea imaginației pe care-l prezintă literatura ca modalitate de descriere și de reconstruire a personajelor în acțiuni dramatice, sau prin procesul de înțelegere și asociere imaginativă pe care-l implică analiza fabulei sau a proverbelor. De o mare importanță pentru dezvoltarea imaginației reproductive este obiectul istoriei, pe baza căruia se realizează orientarea retrospectivă a elevilor cu privire la evoluția societății și aportul la dezvoltarea lor a marilor personalități. Științele naturii, oferind elevilor informații despre viața plantelor și animalelor, oferă, totodată, cadrul de interferență dintre cunoștințele pe care orice elev le poate verifica, fiind în imediata apropiere a experienței trăite și imaginile sau ideile inaccesibile sub raport perceptual dar care capătă, datorită imaginației, o funcție compensatorie. În același cadru se desfășoară și călătoria imaginară pe hartă, pe care elevii o realizează, de multe ori cu interes și pasiune, în orele de geografie. Chiar și unele obiecte de învățămînt mai abstracte sînt purtătoare de condiții pentru manifestarea procesului imaginativ. Între acestea, A. Chircev relevă geometria care, prin familiarizarea cu formele și pozițiile în spațiu, face posibil apelul la reprezentări vii, atît de necesare în înțelegerea unor relații și transferuri implicate în procesul rezolvării de probleme. În sfîrșit, desenul tehnic ca și pregătirea practică productivă, prin anticiparea și planificarea succesiunii fazelor de elaborare a unor piese, înainte de trecerea la execuția lor, revendică un continuu proces de educare a imaginației ca mijloc care, în timp, va favoriza creativitatea tehnică sau științifică. Evident, lista obiectelor de învăță-

mînt poate fi completată, fără a lipsi din nici un caz condiția antrenării imaginației, fiind, de aceea, fiecare în parte și toate la un loc un complex de mijloace cu care se clădește zi de zi eșafodajul unei însușiri psihice atît de necesare adaptării omului contemporan la societatea modernă.

Fără îndoială că atunci cînd vorbim de școală avem în vedere conținutul procesului de învățămînt, care, alături de climatul școlar, asigură fundamentul instrucției și educației, dar și de un alt factor extrem de important de care depinde în mare măsură eficiența formativă și anume, de competența profesională și pedagogică a cadrului didactic. Rolul profesorului capătă o deosebită pondere în educarea personalității elevului și, implicit, în cultivarea imaginației acestuia. Prin cunoașterea rolului pe care-l deține imaginația în structura personalității elevului, profesorul poate și trebuie să găsească căile cele mai concrete de antrenare a acestui proces în cursul activității de instruire, fie ca o condiție a înțelegerii unor aspecte devenite neaccesibile sub raportul cunoașterii nemijlocite, fie ca o condiție a luptei împotriva inerției. Elevul trebuie obișnuit, de către profesor, să nu se mulțumească cu ce află de-a gata ci să gîndească singur la sistemul de cunoștințe dobîndite, la posibilitățile transferării în alte sisteme de cunoștințe dobîndite anterior, la încercarea de a căuta singur posibilități noi de amplificare a informației și de soluționare cu ingeniozitate a problemelor cu care se confruntă. Un bun cadru didactic trebuie să înțeleagă că marea sa misiune, în școala modernă, este de a media cunoașterea la elevi printr-un efort continuu de empatizare cu aceștia, de retrăire permanentă, alături de ei, a bucuriei descoperirii lucrurilor. Fiecare experiență de laborator, fiecare oră de practică productivă, fiecare lecție predată este un prilej de noi descoperiri pe planul cunoașterii pentru elev; dacă această descoperire va fi

însoţită în permanenţă de emoţia şi interesul pe care-l presupune conduita oricărui descoperitor, atunci satisfacţia trăită de elev va fi atît de mare încît o va aştepta mereu şi cu convingere. Dar pentru a se realiza acest deziderat, profesorul trebuie să fie acea persoană care, prin metodele sale, didactice, să se implice de fiecare dată, ca într-o premieră, alături de elevi, în emoţia pe care le-o dă fiecare descoperire pe care o fac, deocamdată numai pentru ei, mai tîrziu, poate, şi pentru societate. Numai un asemenea cadru didactic poate contribui cu succes la formarea unei personalităţi independente şi curajoase, înzestrată cu aptitudini de investigator.

Odată cu creşterea în vîrstă, şi referindu-ne mai ales la perioada adolescenţei, tînărul începe să-şi autodezvolte imaginaţia, fireşte, nu ca un scop în sine, ci prin orientarea sa către fenomenul creaţiei artistice, literare, tehnice şi ceva mai tîrziu chiar ştiinţifice. În acest moment, cercurile de elevi organizate pe diferite preocupări, ca şi cercul de prieteni, la care se adaugă încurajările profesorilor sau ale familiei, pot constitui factorii esenţiali care condiţionează reuşita creatoare. Acum şcoala şi societatea trebuie să-l ajute pe tînăr să-şi aleagă modele de proiectare a aspiraţiilor şi căi de valorificare a aptitudinilor creatoare. De acum înainte un accent sporit trebuie pus pe procesul de conştientizare, de către fiecare individ a rolului formării sale ca viitor creator de bunuri materiale şi spirituale. La această vîrstă sămînţa imaginaţiei este deja încolţită, ea trebuie doar dirijată cu atenţie şi discreţie, dar mai ales autocultivată, pentru a-i da adevărata prospeţime şi utilitate în procesul de realizare la un nivel calitativ înalt a aspiraţiilor scontate. De aceea, de o mare însemnătate pentru valorificarea plenară a potenţialului creator individual sînt aprecierile celor din jur şi măsurile prin care societatea, datorită acumulărilor realizate de

știință, pregătește condițiile preluării și educării permanente a acestuia în spiritul desăvîrșirii personalității sale prin muncă.

Așa se face că există în prezent numeroase preocupări din partea specialiștilor din domeniul psihologiei sau pedagogiei pentru determinarea unor ample programe de cultivare a capacității creatoare, această problemă reprezentînd în întreaga lume un obiectiv major pentru pregătirea cadrelor de specialiști apți să mărească aria de inovare în activitatea productivă. Pornindu-se de la faptul că imaginația se dezvoltă prin exercițiu, reprezentanții contemporani ai diferitelor școli științifice specializate în studiul creativității acordă o importanță extrem de mare unor modalități de exersare și dezvoltare a imaginației. Astfel, „Sinectica" promovează, ca sistem de referință în cultivarea imaginației, a analogiei, manifestată în diferite ipostaze și anume: analogia personală, ca încercare imaginativă a persoanei de a se pune pe sine în situația obiectului cercetat; analogia directă, care presupune compararea datelor și mijloacelor de rezolvare proprii unui domeniu cu date și mijloace de rezolvare proprii altor domenii; analogia simbolică, avînd ca modalitate de rezolvare înlocuirea exprimării verbale cu mijloace din aria de exprimare vizuală sau matematică; în sfîrșit, analogia prin fantezie, care favorizează ficțiunea prin personificare și dramatizare. Manifestarea unora sau altora dintre tipurile de analogii prezentate constituie în sine modalități de expresie a unei conduite imaginative și, implicit, sisteme eficiente de antrenament al acestei însușiri.

De o mare valoare psihologică este considerată activitatea deliberativ-creativă în grup, realizată în scopul afirmării a o serie de idei ce pot servi ca modalitate orientativă sau direcțională în soluționarea de probleme.

„Brainstorming-ul", ca modalitate de creaţie la nivel de grup, şi-a dovedit deja eficienţa, fiind apreciat ca un mijloc comod de producere a unor idei mai numeroase şi mai bune decît cele pe care le găsim în discuţia obişnuită sau în creaţia individuală. Activitatea creatoare în grup devine o practică extrem de frecventă şi în colectivele de oameni ai muncii din ţara noastră. Tot mai multe sînt grupele de creaţie care iau fiinţă în întreprinderile industriale, grupe în a căror componenţe intră muncitori, tehnicieni, ingineri şi prin a căror activitate se stimulează creaţia ştiinţifică şi tehnică, se asigură cuprinderea unei mase tot mai largi de oameni ai muncii în mişcarea de inovare şi invenţie, se valorifică prin extinderea, generalizarea şi aplicarea invenţiilor şi inovaţiilor în diferite domenii de activitate. Asemenea grupe de creaţie contribuie nemijlocit la dezvoltarea progresului economic al ţării noastre şi la formarea personalităţii creatoare a făuritorului de bunuri materiale.

O deosebită importanţă educativă se acordă cercurilor de creaţie ştiinţifică şi artistică ale elevilor. Tot mai numeroase devin aceste cercuri la nivelul întregii ţări şi tot mai edificatoare devine activitatea depusă de elevi în aceste cercuri pentru conturarea imaginii viitoare a unor personalităţi înzestrate cu trăsăturile proprii omului creativ. Emulaţia creată în rîndul tineretului, ca şi în rîndul tuturor oamenilor muncii de Festivalul naţional „Cîntarea României" a făcut posibilă sporirea rezultatelor creative pe multiple planuri, descoperirea şi afirmarea unor numeroase forţe creatoare capabile să demonstreze şi să confirme valoarea oamenilor de la noi.

O cale extrem de fructuoasă pentru dezvoltarea imaginaţiei rămîne, neîndoielnic, frecventarea artei. Imaginaţia constituie un atribut al cunoaşterii şi al adaptării anticipative chiar şi în situaţiile preponderent re-

ceptive. Prezenţa imaginaţiei reproductive în condiţiile receptării unei opere de artă, restructurarea asociaţiilor provocate de contactul cu o pictură sau cu un text literar, presupune un mod activ şi adaptativ de comunicare între creator şi public. Modul de adaptare cognitivă a receptorului în raport cu o realitate artistică originală, ori cu implicaţiile stilistice moderne în artă presupune, la o parte din public, o aderare la realitatea artistică, un mod de echilibrare faţă de noutate, bazat pe o conduită imaginativă.

Arta contemporană, prin tendinţa de abstractizare, incită o participare mai mare din partea publicului, acesta fiind pus în unele ocazii să intervină în desfăşurarea spectacolului artistic cu imaginaţia sa creatoare, favorizînd prin aceasta desăvîrşirea operei de artă.

Primul contact cu opera de artă se realizează pe calea perceptivă, dar fenomenul receptării este departe de a se reduce la impresii strict senzoriale. Însăşi percepţia nu poate fi considerată independentă de actul înţelegerii, iar în artă, mai ales, de relaţia cu starea emoţională. Actul de înţelegere a fenomenului artistic aflat într-o strînsă unitate cu emoţia estetică implică nu numai contactul cu opera de artă, ci şi antrenarea unui amplu proces asociativ. Individul receptor participă activ la descifrarea sensurilor estetice ale operei de artă, făcînd apel la experienţa sa practică şi artistică, ceea ce-i permite integrarea informaţiei într-un sistem de cunoştinţe stocat în memoria sa şi pe care-l restructurează adaptativ în raport cu stimularea. Faptul că cineva are posibilitatea să integreze noul într-un sistem de referinţă acumulat permite o mai profitabilă adaptare şi o recepţie mai competentă a modificărilor pe care acesta le presupune. Aşadar, în actul receptării operei de artă intervine un amplu proces asociativ care stimulează imaginaţia, curiozitatea şi înţelegerea. „Arhitectura, sculptura şi pictura gotică — observa John Constable

— aparțin unor anumite vremuri. Simțămintele care i-au călăuzit pe născocitorii lor ne sînt necunoscute. Recontemplăm recurgînd la asociații dintre care multe, oricît de vagi sau de încețoșate, exercită o puternică înrîurire asupra imaginației noastre"[108]. Încă G. T. Fechner[109], în una dintre lucrările sale de estetică experimentală observa că un tablou este frumos nu numai prin colorația proprie, ci și prin culorile pe care le evocă, petele de culoare acționînd nu numai prin intermediul impresiilor senzoriale, ci, mai ales, prin semnificația lor. Aceste asociații se combină diferit în funcție de o serie întreagă de parametri, care facilitează, în limitele unei adaptări estetice, apropierea diferențiată a publicului de opera de artă. Această adaptare permite formularea unor judecăți estetice care se nasc tocmai ca urmare a modalităților de echilibrare a individului cu realitatea sa estetică înconjurătoare.

Opera picturală se caracterizează prin unitate de timp și de loc, printr-o comprimare într-un singur punct a ceea ce precede cu ceea ce urmează. Înțelegerea și aprecierea unei opere picturale, ca și surprinderea sensului tematic al unor efecte plastice, depinde în mare măsură de forța imaginativă a privitorului, de capacitatea sa de a face noi asocieri și de a le mobiliza pe cele vechi, capacitate care poate transforma simultaneitatea în succesivitate, sau poate explica elementul comprimat într-o unitate structurală prin raportarea la imaginarea momentelor anterioare și, respectiv, ulterioare evenimentului zugrăvit de pictor.

Putem conchide, așadar, că modalitatea de adaptare individuală la universul estetic și cu precădere la cel

[108] JOHN CONSTABLE, *Prelegerea a V-a*, citată de Royal Institution, 1836; cf. „Pictori despre pictură" (red. E. Protter), București, Ed. Meridiane, 1972, p. 105.

[109] G. T. FECHNER, *Vorshule des Aesthetik*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1876.

artistic implică, pe lîngă celelalte procese de cunoaştere şi afective, o vie şi dezvoltată imaginaţie care condiţionează subiectiv şi individual formarea gustului pentru artă în dependenţă nemijlocită de caracteristicile obiective ale operei.

Funcţia procesului asociativ-imaginativ în receptarea picturii a constituit obiectivul unor studii psihologice[110] efectuate în rîndul elevilor care au frecventat cursurile lectoratului de istoria artei de la Muzeul de Artă al R.S.R. Acestea au dovedit multiplele posibilităţi formative ce apar în ceea ce priveşte obişnuirea publicului cu arta modernă. Lecţiile cu privire la arta modernă şi contemporană românească, urmărite de elevi la Muzeul de Artă al R.S.R. au demonstrat, tocmai prin conţinutul lor, ca şi prin forma de expunere, largi posibilităţi de atragere a publicului pentru acest gen de artă, precum şi avantajele pe care le implică o îndrumare pertinentă în formarea gustului artistic.

Unul din mijloacele eficiente în formarea gustului estetic al publicului contemporan îl constituie organizarea îndrumării în aşa fel încît aceasta să aibă posibilitatea să facă transferuri de subsisteme estetice. Pornind de la faptul că fiecare judecată estetică asupra unui obiect se exersează, aşa cum constată Robert Pagés[111], în sînul unor subsisteme estetice relativ independente, cum ar fi îmbrăcămintea, decoraţiunile, afişele publicitare etc. şi că inserţia unor obiecte estetice într-un tablou modern ilustrează un pasaj de trecere de la obiecte la arta majoră, prin simpla deplasare a unui

---

110 S. MARCUS, P. OPREA, M. SÂNDULESCU, *Pictura modernă şi preferinţele estetice ale elevilor*, „De gustibus disputandum" (coord. I. Pascadi), Bucureşti, Ed. Academiei R.S.R., 1972, p. 191–221.

111 R. PAGÉS, *La signification des conduites esthétiques comme regulateurs d'art et d'action*, II Colloque international d'esthétique expérimentale, 16–19 sept. 1966, Rimini, Italia.

subsistem, se poate efectua educaţia estetică a publicului, făcînd apel tocmai la aceste transferuri de subsisteme. Ni se pare semnificativă, în aceeaşi ordine de idei, reuşita unor expoziţii Ţuculescu, care, prin amplasarea unor obiecte de artizanat printre tablourile marelui pictor, au atras atenţia publicului nu numai asupra influenţelor creaţiei populare în pictura modernă, dar şi asupra funcţiei adaptative a imaginaţiei în realizarea transferului de subsisteme estetice, fapt ce a asigurat impactul direct şi necesar între creaţie şi receptor.

Desigur că, procedeele de stimulare a imaginaţiei sînt mult mai numeroase decît cele parcurse în paginile anterioare şi ele pot fi utilizate în forme particulare de fiecare persoană. Ele se bazează, mai ales, pe faptul că declanşează operaţii ale imaginaţiei creatoare şi reproductive, care sînt proprii oricărei persoane.

O preocupare aparte pentru operaţiile imaginaţiei, pe care le consideră în acelaşi timp şi procedee de cultivare a acestui proces, a manifestat-o A. F. Osborn[112]. Autorul pune în evidenţă mai multe asemenea procedee, între care: *procedeul utilizării neobişnuite a obiectelor*, procedeu care se referă la ce alte folosinţe poate acorda cineva unui obiect sau invers, ce alt obiect poate fi folosit de către cineva pentru aceeaşi întrebuinţare; *procedeul adaptării*, care se referă la posibilitatea preluării unor experienţe cunoscute şi a integrării acestora în procesul creator; *procedeul modificării*, care are în vedere schimbarea formei sau a destinaţiei unor obiecte; *substituirea*, care implică înlocuirea a ceva prin altceva, descoperirea unor noi soluţii mai economicoase dar de aceeaşi calitate sau de calitate superioară; *adiţiunea*, care se referă la ce se poate adăuga, ce valoare suplimentară poate fi implicată într-un produs nou; *multiplicarea*, *sustracţia* şi *diviziunea*, ca operaţii distincte

[112] A. F. OSBORN, *op. cit.*

ale imaginației care presupun luarea în considerație a creșterilor sau scăderilor cantitative ce pot conferi produsului nou creat o notă de originalitate. În sfîrșit, operațiile de *rearanjare*, *combinare* și *amalgamare*, care implică modificări de ordine, de poziție, unificări de componente, apte să amelioreze valoarea unui produs nou creat.

După cum se poate constata, operațiile imaginației, semnalate de A. F. Osborn, sînt proprii oricărei gîndiri creatoare, fiecare persoană avînd posibilitatea să descifreze, prin autoevaluare, prezența acestor operații în sistemul individual de comportament imaginativ. Aceste operații nu se regăsesc, firește, în totalitatea lor, la fiecare persoană, ele reprezintă însă, în același timp, procedee de antrenare a imaginației, putînd constitui în perspectivă teme de reflecții pentru auto-modelare în spirit creativ. Tot în scopul formării spiritului creativ A. F. Osborn atrage atenția asupra unor factori care paralizează creativitatea, în scopul evitării lor. Între acești factori, autorul menționează: ideile preconcepute, autodescurajarea, tendințele conformiste, frica de a părea ridicol, constituită ca un obstacol emoțional, timiditatea a cărei proveniență o găsim în îndoielile instinctive asupra aptitudinilor creatoare proprii ș. a.

Pe nesimțite ajungem să constatăm faptul că depinde, într-o bună măsură, de fiecare persoană ca să-și valorifice potențialul creativ, atît în acțiuni productive, dar și în condițiile provocării unui antrenament individual capabil să dezvolte capacitatea imaginativă. În lucrarea de care ne-am ocupat, aparținînd lui A. F. Osborn, abundă metode și exerciții de antrenare a imaginației. Nu ne vom putea referi pe larg la aceste exerciții, ci vom extrage numai pe acelea care răspund problematicii abordate în prezenta lucrare. Vom apela, pentru exemplificare și pentru sugerarea conținutului unui antrenament eficient în dezvoltarea imaginației la unele

exerciţii preluate direct din cartea lui A. F. Osborn, utilizînd, în anumite cazuri, o adaptare a acestora conform cu aspectele analizate anterior.

A. Imaginaţia, ca proces de reflectare anticipativă, se dezvoltă preponderent în activitate, în practica socială. Numai că activitatea, practica nu oferă condiţia germinării imaginaţiei independent de efortul individual de antrenare voluntară a acestui proces. Iată de ce, paralel cu solicitările imaginative pe care le prezintă activitatea, individul este dator pentru a-şi dezvolta forţa sa inventivă să se autosupună unui antrenament sistematic. Un astfel de antrenament, chiar dacă se bazează pe cele mai simple modalităţi de „biciuire" a imaginaţiei, răspunde unor cerinţe momentane de creştere a mobilităţii asociative şi se constituie în premise pentru manifestarea unui comportament creativ în perspectivă.

Exerciţiile la care ne vom referi în cele ce urmează exemplifică modalităţi de solicitare a operaţiilor imaginaţiei, pe cît de simple de realizat pe atît de utile de asimilat.

— Un astfel de exerciţiu poate solicita descoperirea unor utilizări neobişnuite, dar posibile, a unor obiecte, oricare ar fi ele (ciocan, coş de gunoi etc.), precum şi notarea a cît mai multe asemenea utilizări. Sau, în aceeaşi ordine de idei, se poate cere să fie notat titlul ultimului film văzut, urmînd în continuare să se încerce găsirea şi a altor titluri care s-ar potrivi la fel de bine ca şi cel existent. Se cere şi argumentarea corespunzătoare.

— Un alt tip de exerciţiu presupune folosirea unei picături de cerneală pe o foaie de hîrtie, care trebuie apoi rapid pliată. Va rezulta o imagine destul de ambiguă. Trebuie căutate cît mai multe asemănări dintre imaginea pe care o sugerează pata de cerneală în întregimea ei sau pe fragmente şi elementele din realitatea înconjurătoare.

— Un alt exercițiu presupune folosirea unei reproduceri de artă sau a unei poze dintr-o revistă, fără legendele care le însoțesc de obicei și elaborarea unor legende noi. Se poate folosi și o variantă mai complicată, punîndu-se întrebarea: „ce s-ar fi putut întîmpla înainte de momentul redat în poză sau în tablou și ce ar urma momentului reprezentat". Se consideră necesar ca acest exercițiu să fie repetat, schimbîndu-se mai multe tablouri.

— Pot fi utilizate și unele exerciții pentru dezvoltarea imaginației, implicîndu-se modalități grafice de rezolvare a lor. De exemplu, se construiește un pătrat, introducîndu-se în interiorul său un model punctat (să spunem, de forma semilunei), sau un model liniar (de forma literei T). Se urmărește, în continuare, dezvoltarea acestor modele prin desene simple. Se încearcă să se obțină cît mai multe desene figurative care se pot construi pornind de la modelul dat, precum și denumirea fiecărui desen.

B. Pornind de la ideea că imaginația, ca proces psihic de elaborare a unui produs ideal nou, se află în centrul oricărui act de creație, se întrevăd condițiile de aprofundare a antrenamentului imaginativ prin complicarea acestuia în sensul subordonării lui unui scop de natură creativă. De aceea, tipurile de exerciții la care ne vom referi în cele ce urmează implică, atît un anumit bagaj de cunoștințe, cît și utilizarea acestora într-o manieră mai neobișnuită. Iată cîteva tipuri de astfel de exerciții:

— Găsiți o metaforă originală sau o comparație pentru fiecare dintre subiectele următoare: dragoste, viață, moarte, fotbal etc.

— Enumerați toate folosințele pentru scopuri pașnice a energiei atomice.

— Găsiți diferite mijloace de utilizare a bicicletei în interiorul unui apartament.

— Imaginați-vă și enumerați trei ameliorări în materie de automobile, care au cele mai mari șanse de a fi realizate în următorii 2—3 ani.

— Dacă ați fi profesor, care ar fi trei probleme pe care le-ați pune unui candidat pentru a-i evalua aptitudinea creativă.

C. Cercetările proprii, ca și cele citate în prezentul volum, se referă la rolul deosebit al imaginației în cunoașterea interpersonală, în transpunerea empatică a unei persoane în psihologia interlocutorului prin intermediul imaginației substitutive, ca o cale empirică de înțelegere și anticipare a comportamentului celuilalt, ca o modalitate de adaptare socială. Dezvoltarea imaginației substitutive poate fi realizată, ca și orice altă formă de manifestare imaginativă, prin intermediul unui sistem de exerciții din care vom selecta, cu titlu de exemplificare, cîteva:

— Se cunoaște faptul că un părinte încearcă unele dificultăți în a purta o conversație cu fiicele sale aflate între vîrstele de 13 și 19 ani. Încercați să găsiți mai multe subiecte de conversație susceptibile să intereseze ambele părți.

— Dacă timpul nefavorabil face imposibilă ieșirea copilului dumneavoastră la joacă afară, gîndiți-vă la cîteva modalități de a se amuza în casă, utilizîndu-și imaginația sa de copil.

— Imaginați-vă mai multe modalități de a vă distra cînd rămîneți singur o seară întreagă.

— Dacă aveți o nouă idee care privește familia dvs. sau colegii de muncă, înainte de a o prezenta imaginați-vă cum va fi ea primită, ce obiecții vi s-ar putea formula și căutați-vă contraargumente la aceste obiecții. Prezentați-vă ideea și notați-vă obiecțiile neprevăzute care se aduc.

— Gîndiți-vă la mai multe persoane pe care le cunoașteți destul de bine, găsiți unele asemănări și deo-

sebiri între ele și apoi între ele și dumneavoastră. Căutați acele însușiri descoperite la alții care sînt demne de admirat. Imaginați-vă cîteva mijloace de integrare a unor astfel de însușiri în propriul dumneavoastră comportament.

Sugerînd cele cîteva exerciții, cu trimitere expresă la un sistem bine pus la punct de A. F. Osborn, am avut în vedere sensibilizarea cititorului pentru o problemă insuficient înțeleasă uneori. Această problemă se referă la faptul că atunci cînd vorbim de imaginație nu ne referim la un „dat" natural, la o însușire înnăscută, supusă anevoie influenței educaționale, ci la acel proces psihic, atît de indispensabil omului societății contemporane, care poate fi antrenat și autodezvoltat printr-o diversitate de mijloace și procedee.

Numai plasarea pe o astfel de poziție științifică face posibilă angajarea individuală și socială într-un complex procedural apt să amelioreze formele prezente de manifestare a capacității imaginative și s-o direcționeze pertinent către probarea plenară a potențialului creator în produse spirituale și materiale originale și cu valoare pentru progresul societății.

* * *

La încheierea prezentei lucrări sîntem recunoscători cititorului răbdător care ne-a urmărit pînă la capăt intenția. Firește, nu am intenționat să prezentăm o monografie asupra procesului imaginativ, tot așa cum nu ne-am propus o tratare exhaustivă a problemelor legate de analiza didactică a procesului abordat, așa cum o regăsim în manuale și tratatele de psihologie generală. Ne-am propus, însă, o referire expresă la unele aspecte care privesc înțelegerea imaginației ca modalitate de adaptare individuală la universul dinamic, anticipat de mintea omenească, ca mijloc de a sări din limitele prezentului construit și a deschide porțile cunoașterii infi-

nitului. Am dorit ca, explicînd fenomenul imaginației, să ne apropiem de aspirația oamenilor de a-și cunoaște posibilitățile și limitele proprii de manifestare a personalității creatoare și astfel să devenim utili, oferind nu numai unele cunoștințe necesare pentru evaluarea și autoevaluarea capacității imaginative, ci și procedeele de educare a acestei însușiri psihice. Am dorit, în același timp, să prezentăm imaginația ca pe o componentă importantă a unei structuri psihice multidimensionale pe care o reprezintă personalitatea umană, ca pe o componentă care nu poate fi izolată de structură. Aceasta înseamnă că dacă imaginația nu poate fi concepută decît ca o verigă a personalității, ca un factor extrem de important dintr-o structură comportamentală multidimensională devine firesc ca să acceptăm ideea că intervenția educativă asupra acestui fenomen psihic se va răsfrînge eficient și asupra formării întregii personalități umane, asupra capacității sale creatoare, asupra dezvoltării valorilor proprii unei persoane cu inițiativă, curaj și activism ridicat în viața socială.

În acest sens înțelegem educarea imaginației ca pe o misiune importantă în formarea omului complex dezvoltat, al omului prospectiv, al omului apt să rezolve multiple probleme pe care societatea modernă, în general, și construirea socialismului și comunismului în țara noastră, în special, le ridică, al omului activ, inventiv și creator.

În acest mod am conceput prezentarea valențelor creative ale personalității umane, între care imaginația ocupă un loc central. Aceasta nu exclude posibilitatea găsirii și a altor căi sau strategii de prezentare a tematicii abordate. Dezvăluirea unor noi căi de analiză ca și sugerarea unor mijloace de ameliorare a prezentei lucrări vor putea oferi nu numai un sprijin extrem de prețios autorului, dar și dovada neîndoielnică a nelimitatei capacități imaginative a cititorului.

CUPRINS

Introducere 5
1. Imaginaţia ca proces de reflectare anticipativă 11
2. Imaginaţia şi adaptarea 20
3. Imaginaţia substitutivă şi empatia 29
4. Creaţie şi imaginaţie 43
5. Imaginaţia ca aptitudine 58
a) Imaginaţia plastică 58
b) Rolul imaginaţiei în structura talentului scenic 66
6. Educarea imaginaţiei 76

Redactor: AUREL DICU
Tehnoredactor: CONSTANTIN IORDACHE
Coli de tipar: 3
Bun de tipar: 26.05.1980
Întreprinderea poligrafică Sibiu
Republica Socialistă România
Comanda nr. 291

ȘTIINȚA PENTRU TOȚI
110

Am dorit ca, explicînd fenomenul imaginației, să ne apropiem de aspirația oamenilor de a-și cunoaște posibilitățile și limitele proprii de manifestare a personalității creatoare și astfel să devenim utili, oferind nu numai unele cunoștințe necesare pentru evaluarea și autoevaluarea capacității imaginative, ci și procedeele de educare a acestei însușiri psihice.

AUTORUL

Editura științifică și enciclopedică Lei 2,60